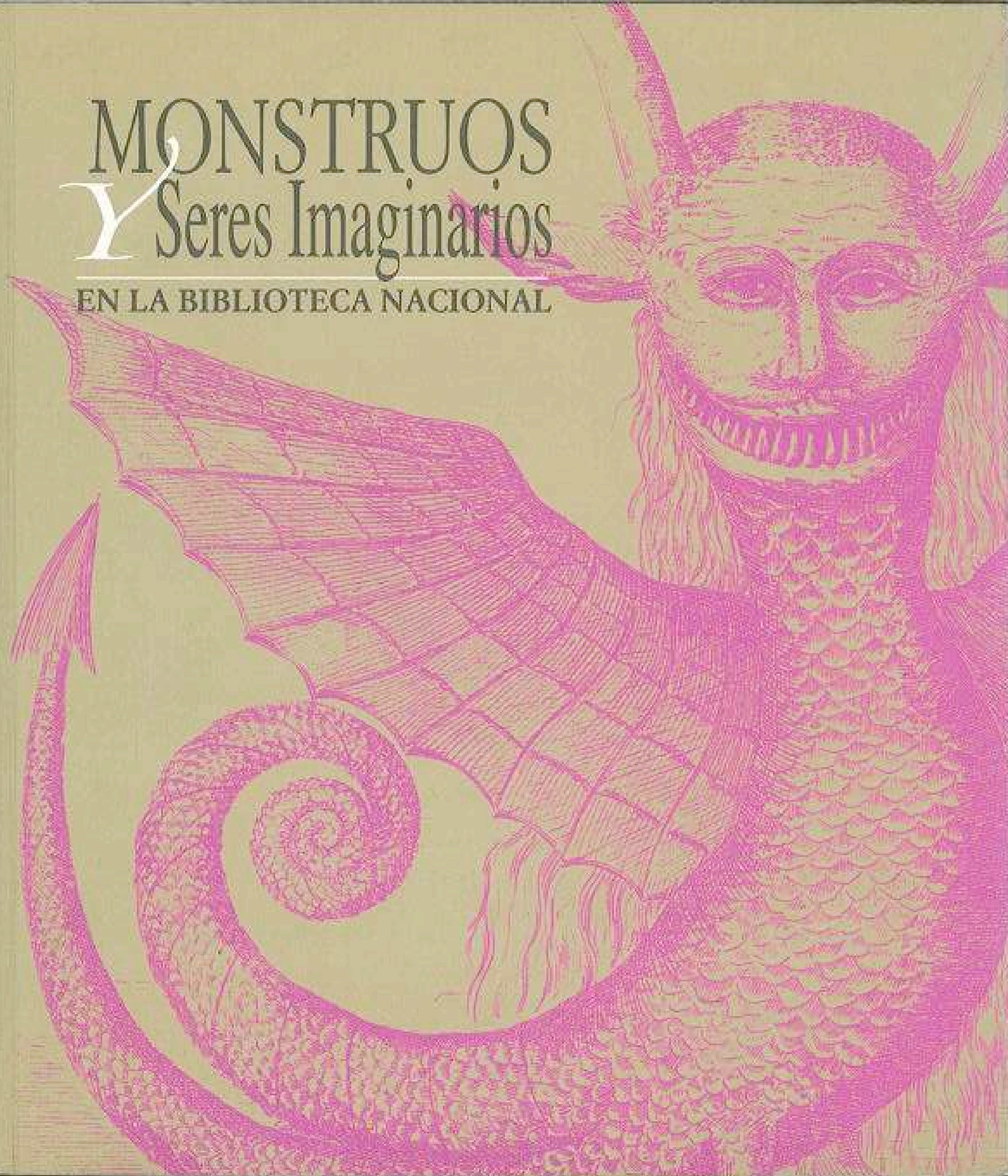
MONSTRUOS Y Seres Imaginarios

EN LA BIBLIOTECA NACIONAL



MONSTRUOS Y Seres Imaginarios

EN LA BIBLIOTECA NACIONAL

Ministro de Educación y Cultura
Mariano Rajoy

Secretario de Estado de Cultura
Miguel Ángel Cortés

Presidente del Real Patronato de la Biblioteca Nacional
Antonio Fontán

Director General de la Biblioteca Nacional
Luis Alberto de Cuenca

Exposición

Comisarios:
Antonio Lafuente
Javier Moscoso

Documentalista:
Nuria Valverde

Coordinación:
Área de Comunicación y Museo del Libro.
Servicio de Difusión de la Biblioteca Nacional
Elena Luxán
Araceli Sánchez-Piñol
Miguel Ángel Castillo
Alejandra Rodríguez
Raquel Menes
Emilio de Miguel

Restauración:
Laboratorio de Restauración de la Biblioteca Nacional

Fotografías:
Laboratorio Fotográfico de la Biblioteca Nacional
Fundación Casa Ducal de Medinaceli
Museo del Prado

Diseño de montaje:
Jesús Moreno & Asociados

Montaje:
AZA

Seguros:
Axa Nordstern. Seguros de Arte
Transporte: Art Picot

Catálogo

Antonio Lafuente
Javier Moscoso

Coordinación:
Teodoro Sacristán

Diseño, maqueta y composición:
Ediciones Doce Calles S. L.

Impresión:
ELECE S.L.

NIPO: 180-00-004-1
ISBN: 84-88699-46-8
D. L.: M-12807-2000

Agradecimientos

La Biblioteca Nacional desea expresar su agradecimiento a las instituciones y personas que han contribuido con su generoso préstamo de obras a la Exposición:

Casa Museo Lope de Vega
Facultad de Medicina.
Universidad Complutense. Madrid
Instituto de Bachillerato «San Isidro». Madrid
Museo Arqueológico Nacional. Madrid
Museo Nacional de Ciencias Naturales
Museo del Prado. Madrid
Museo de Tradiciones Populares.
Universidad Autónoma. Madrid
Ángela Blanco
Paloma Cabrera
Marigel Castellano
Fernando Checa
Marina Chinchilla
José García
Montserrat Gomendio
José Manuel González
Isabel Izquierdo
Isabel Piñar
Javier Puerta
Alicia Rodero
Begoña Sánchez
Gracia Sánchez
José Antonio Sánchez González
Fermín Viejo

«Un monstruo es una perversión en el orden que asegura
la continuidad de las causas naturales, de la virtud,
de la salud del pueblo, de la autoridad del Rey»

Jean Riolan, 1605



Monstruos y seres imaginarios

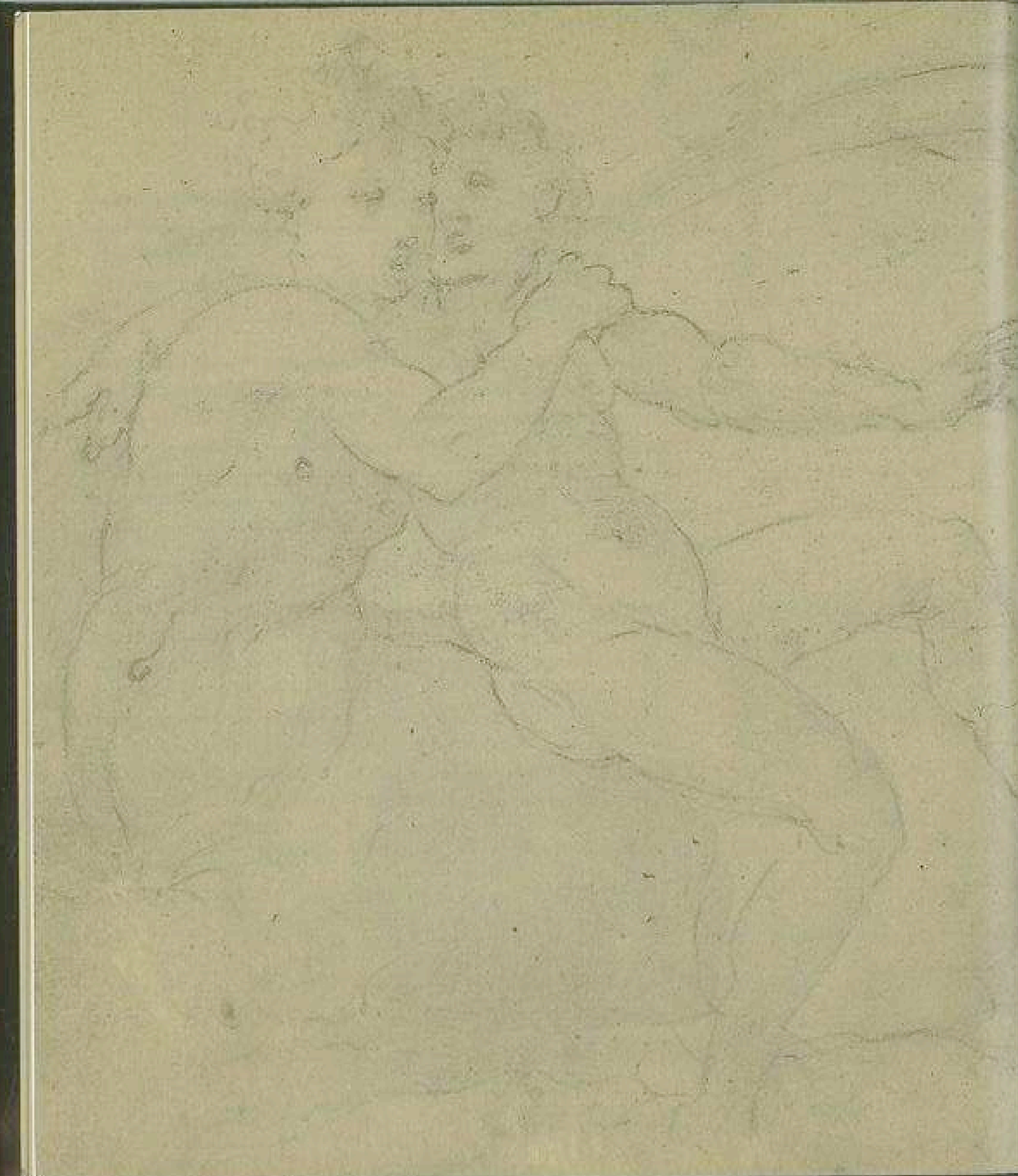
Prólogo

La exposición *Monstruos y seres imaginarios en la Biblioteca Nacional* gravita alrededor de las palabras y las imágenes, de las miradas y los libros, muestra realidades y se deja seducir por la ficción, y no sólo tiene en cuenta los objetos del prodigio, sino también los sujetos de la admiración y del estupor, e incluso los del rechazo visceral y los del asco.

Los monstruos viven agazapados en la memoria y, de pronto, sin que sepamos cómo, se manifiestan ante nosotros con su inmenso poder de evocación o se insinúan para ponernos en contacto con las ocultas regiones del ingobernable imperio de los sueños o con las zonas sombrías de dominio misterioso de la naturaleza. La exposición *Monstruos y seres imaginarios* quiere que conectemos con ese mundo de sensaciones en el que hunden sus raíces lo distinto, lo terrible, lo maravilloso y lo fantástico. No sólo tiene el objetivo de hacernos reflexionar sobre los monstruos; pretende, también, que los sintamos.

Quiero expresar mi agradecimiento a los responsables de la exposición, Antonio Lafuente, Javier Moscoso y Nuria Valverde, que han sabido repartir el inmenso caudal de imágenes y de escritos generados por la tradición cultural europea en cinco grandes secciones que sirven para explorar sucesivamente los monstruos del cuerpo natural, los del cuerpo político, los del cuerpo sobrenatural, los del cuerpo femenino y los del cuerpo imaginario. Mi agradecimiento, asimismo, a las entidades prestatarias y a todos cuantos han hecho posible que vea la luz por vez primera un proyecto de tan «monstruosa» naturaleza.

LUIS ALBERTO DE CUENCA
Director General de la Biblioteca Nacional

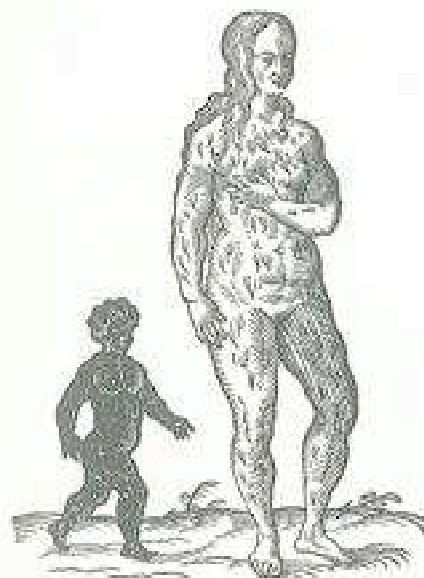


Javier Moscoso y Antonio Lafuente
Comisarios de la Exposición

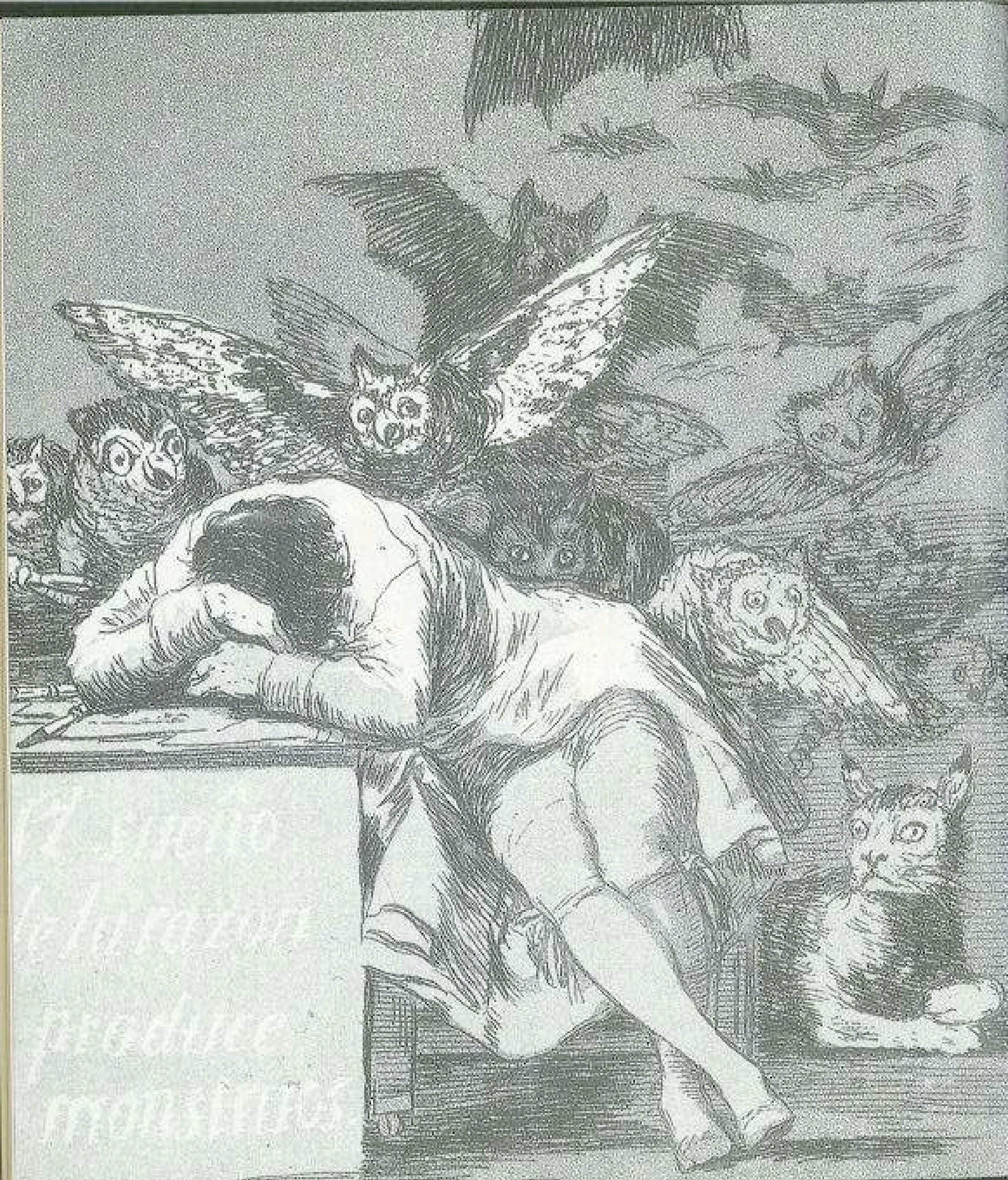
[illegible] de un centauro
Anónimo (s.d.), BN B 7758.

Esta exposición tiene una doble naturaleza. Por un lado pretende dar cuenta de una evidencia histórica difícilmente eludible: la proliferación de material teratológico que tuvo lugar en Europa durante el mundo moderno. Por otra parte, nos plantea una responsabilidad o, casi nos atreveríamos a decir, una corresponsabilidad ética: crear un espacio público en el que mostrar algunos referentes de la diferencia y, por lo tanto, discutir el concepto sobre el que levantamos nuestras propias identidades individuales y colectivas. Pero tampoco se trata exclusivamente de contar una historia o de hacer una reflexión moral sobre los objetos de la diferencia. Esta exposición, sobre todo, trata de la mirada. De la mirada del espectador, desde luego, pero también de la mirada médica sobre los intersticios del cuerpo natural, de la mirada obscena hacia el cuerpo femenino, de la mirada perdida en el cuerpo imaginario, de la mirada aterrada sobre el cuerpo político, de la mirada extática ante el cuerpo sobrenatural. Las imágenes de nuestra exposición sólo perviven como estatuas de sal que se hubieran petrificado por la evaporación de temores, terrores, admiraciones o lubricidades ya pasadas. En eso reside su misterio. Lo que querríamos enseñar no lo podemos ver. Cada uno lo porta y lo ostenta a su manera. Eso no elude nuestra responsabilidad, sino que la multiplica. Los espectadores forman parte de nuestra exposición porque si algo caracteriza a los monstruos es que todos ellos, sin excepción, necesitan ojos y testigos que garanticen al mismo tiempo su existencia y su monstruosidad. Verlos, a nuestro juicio, es vernos.

Mujer peluda y niño negro
Paré (1594), p. 731.



Para realizar este catálogo hemos contado con la colaboración de expertos de distintas nacionalidades que han compartido su buen hacer, su conocimiento y, quizá más importante, su ilusión con nosotros. Katharine Park, que ocupa una cátedra de historia de la ciencia en la Universidad de Harvard, es co-autora, junto con Lorraine Daston, de la que nosotros entendemos que es la mejor y más completa historia de lo preternatural escrita hasta la fecha. Su *Wonders and the Order of Nature*, publicado en 1998, y que esperamos ver pronto traducido al castellano, ha conseguido situarse en uno de los lugares más privilegiados de la nueva historia cultural de la ciencia. Andrés Moreno y Francisco Vázquez de las universidades de Sevilla y Cádiz son dos grandísimos especialistas en historia de la sexualidad, como ya pusieron de manifiesto en su libro *Sexo y razón*, publicado

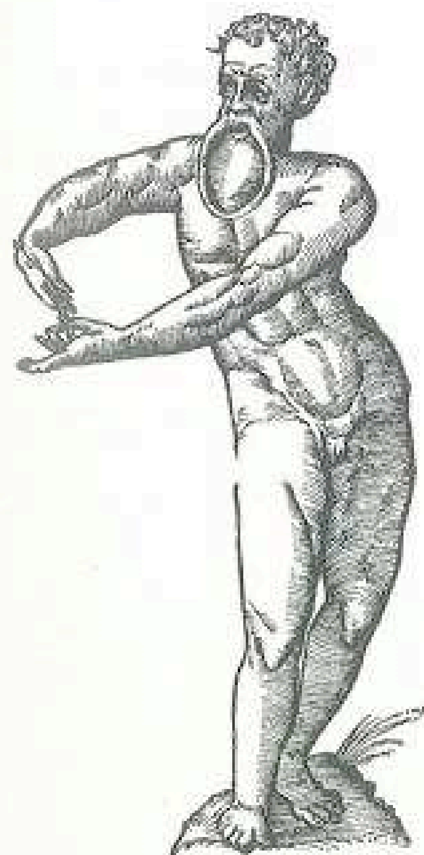


El sueño de la razón produce monstruos
Goya, 1799

por Akal. Michael Hagner, investigador del Instituto Max-Planck de Historia de la ciencia es autor, entre otros libros, de *Der Falsche Körper*, una compilación de diferentes aspectos relacionados con la historia de la deformidad física. Carlos Thiebaut es catedrático de filosofía y director del Departamento de Humanidades de la Universidad Carlos III de Madrid. Su última obra publicada, por Visor, es *De la tolerancia*. Estrella de Diego es profesora del Departamento de arte contemporáneo de la Universidad Complutense de Madrid. La autora de *El Andrógino asexuado* compiló también hace poco una monografía sobre los monstruos para *Revista de Occidente*. Cristina Santamaría es profesora de sociología en la Universidad Complutense y directora de estudios de CIMOP. Miguel Marinas es profesor de ética y sociología también en la Universidad Complutense de Madrid. Juntos han publicado *La historia oral: métodos y experiencias* en la editorial Debate. José Luis Villacañas es catedrático de filosofía y director general del libro de la Comunidad Valenciana. Su última publicación es *Ramiro de Maeztu: el ideal de la burguesía en España*, publicado por Espasa-Calpe. A todos ellos muchísimas gracias.

Este proyecto hubiera sido irrealizable sin la paciencia y la eficacia de los miembros de la Biblioteca Nacional de Madrid y, en especial, de Araceli Sánchez Piñol.

Negro con labio inferior de cuchara
Lycosthenes (1557), p 13



I

ELEMENTOS PARA UNA EXPOSICIÓN

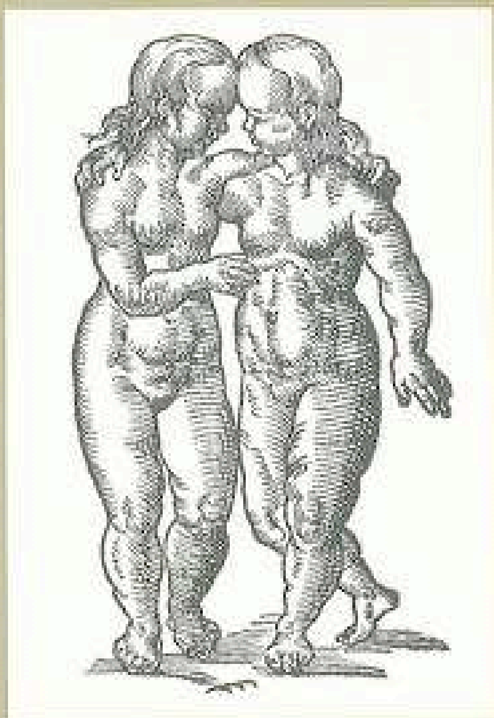


¿Qué se puede hacer con los monstruos?

Antonio Lafuente y Nuria Valverde

Los monstruos y los libros

Nuria Valverde y Javier Moscoso



Antonio Lafuente y Nuria Valverde

Centro de Estudios Históricos, CSIC

¿Qué se puede hacer con los monstruos?


xcudebat. 1565

Tras la alambrada están los monstruos. El tejido social, realizado mediante hilos de diferente textura y color, da la apariencia de una trama juiciosa y resistente. Hermosa incluso, diríamos, siempre que encontremos un recodo para cobijarnos con buena sombra. Pero siendo muchos, el tapiz sufre desgarros y continuas restauraciones. Nuevos hilos recomponen la trama y algunos adquieren la condición de fibra maestra: son las normas y convenciones que aceptamos mayoritariamente y que vertebran la vida en común. Los hilos principales tensan la estructura amarrándose en los extremos a mojones testigo que marcan los límites de nuestro mundo. Más allá está el ámbito de lo caótico y lo indomable. Está habitado por los inadaptados y los excluidos. Son los bárbaros, nuestros monstruos. Nos observan perplejos y temerosos. Van y vienen, cruzan la frontera sin respeto hacia las filigranas que ennoblecen el tapiz que sostiene nuestros pasos. Son libres y, por tanto, transgresores.

Tras la alambrada deberían estar los monstruos, pero lo cierto es que acuden y se confunden entre nosotros, unas veces porque los convocamos y otras por sorpresa. El problema es que son muchos, tantos como temores alberguemos hacia cualquier alteración del orden social, individual o corporal. Cada regla necesita de los miedos que la sostienen, ya sea que limitemos la reflexión a nuestra incansable actividad onírica, ya sea que ensanchemos su horizonte para incluir a toda suerte de tiranos, brujas, demonios y otros contrahechos.

Lo que vamos a hacer con los monstruos es mirarlos de frente y dejarles que nos cuenten su secreto. Cualquier monstruo implica la quiebra de un orden:

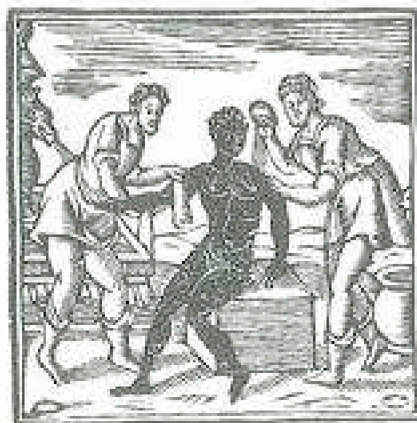
Visión del mago Hermógenes
Morica (1565) BN Inv. 36995

mítico en la antigüedad, divino durante el medievo, natural en los siglos XVI o XVII y político en la Ilustración. Pensar y mostrar los monstruos reclama un ejercicio de introspección en las zonas más oscuras de la historia de la libertad humana. Utilizar como instrumento mediático los recursos propios de una exposición, como es nuestro caso, supone elegir un público que abarca amplios sectores de la ciudadanía. Si cada monstruo es hijo de una contradicción (la que se crea entre el orden que lo margina y la rebeldía que proclama), pensarlos supone un esfuerzo de reconstrucción de las claves sobre las que se construido nuestra cultura. Por otra parte, si cada monstruo es expresión de anhelos, fobias y frustraciones que luchan por hacerse visibles, entonces mostrarlos supone dar carta de naturaleza pública a los sueños más ocultos, y humanizarlos.

PENSAR LOS MONSTRUOS

La fábrica de los monstruos no descansa. Y como no conoce sosiego nuestra voluntad de ordenar el caos de sensaciones, objetos y palabras que nos rodean, tampoco aminora la capacidad de construir márgenes que delimitan lo que puede y no puede ser explicado. Esas fronteras imaginarias entre lo bueno y lo malo, lo bello y lo abominable, lo justo y lo inmoral, lo normal y lo patológico cambian con el tiempo y van dejando un reguero secular de conductas socialmente estigmatizadas, cuando no abiertamente reprimidas. Quienes habitan al otro lado forman la fauna inefable de los primitivos, los bárbaros o los indígenas y, en general, de los inadaptados. Están ahí para predicar nuestra superioridad como seres elegidos y aguardan el día en que serán alcanzados por la flecha de la civilización. Pero no todos permanecen indolentes, algunos se atreven a cruzar la frontera y reclaman su identidad humana. Nos recuerdan los peligros de la diferencia, la fragilidad real y las escandalosas limitaciones de nuestros propios conceptos, construidos sobre ausencias y mutilaciones implacables. Por eso, quienes transitan los márgenes son una amenaza y corren el riesgo de ser catalogados como monstruos. Y son tantas las fronteras como proliferativa la fábrica innumerable de monstruosidades. Los límites y los monstruos son pues construcciones tan reales como inverosímiles, y tienen la misma edad e idéntica alcurnia. Igual que toda luz crea su sombra, ninguna forma de conocimiento avanza sin dejar un rastro de marginación. Los monstruos no son excrecencias civilizatorias, sino aquello que no se ve: la cara oculta de la Luna.

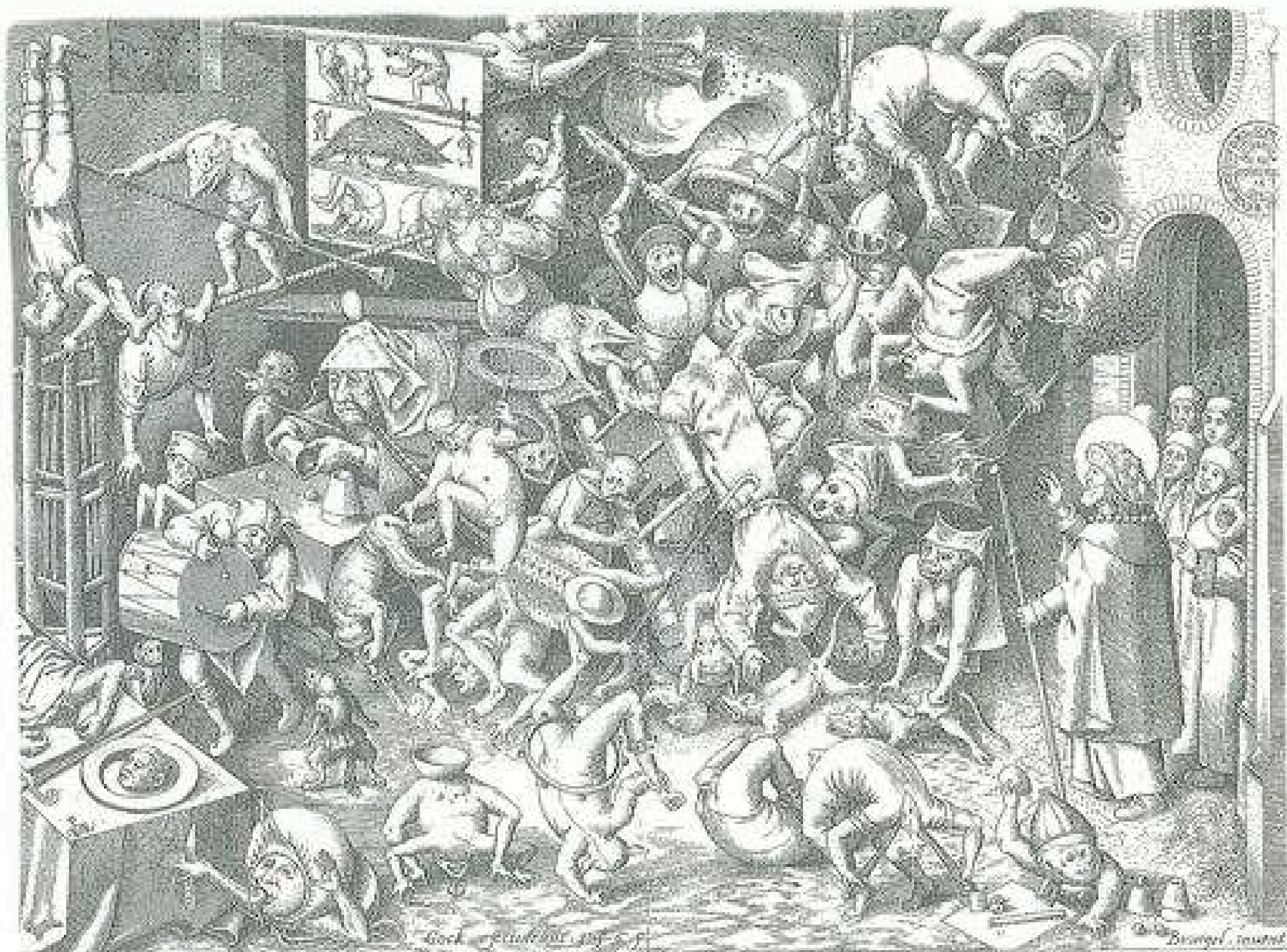
Imposible querer hacer blanco a un negro
Alciato (1749), p 119



Ogro a degüello
Perrault (1862), ilus. 14



Quien anda entre libros difícilmente evita la sensación de que no hay ninguna idea por depravada o caprichosa que pueda parecer que no tenga o haya tenido su defensor y hasta su apologética. Y pocos objetos lo prueban mejor que los monstruos. Los hay para todos los gustos y de cualquier condición imaginable: monstruos por deformación, por duplicación y por transposición, o monstruos por hibridación, perversión o sublimación. La palabra monstruo designa una variedad de realidades que incluye seres mitológicos, infrecuentes depravaciones morales, prodigios de diversos tipos, admoniciones divinas y siempre cualquier anormalidad física. Son monstruos quienes no se ajustan a patrones establecidos. Y esa es justamente la característica que mejor los define: su identidad irreductible y su rostro inquietante. No pueden clasificarse pues llegan de un mundo sin leyes, de un lugar que no comprendemos. Podemos hablar sobre su naturaleza y tratar de cubrirlos de palabras, pero como el agua se escaparán entre los dedos. Son inaprensibles, juegan con nuestras categorías de entendimiento y las ponen a prueba. Cuando ya no nos asustan, se regeneran y adoptan otra forma, nos muestran otro rostro y evocan viejos o nuevos augurios, buenos o malos presagios. Les atribuimos sentimientos de miedo, temor, disgusto, asco, aunque no es



Visión del mago Hermógenes
Menca (1565) BN Inv. 36995

menos cierto que el catálogo de reacciones contradictorias que nos producen también debería incluir el placer o la lubricidad. Porque los monstruos son lo que no puede ser y, en consecuencia, no hay más que mirarlos a la cara para saber cuál es el orden que presuponen y cuál el lenguaje que los margina. Son un lujo de la naturaleza o un anticipo de la cólera de del Dios. Nos hablan de lo que no somos y de lo que podríamos ser. Transitan los bordes entre lo permitido y lo prohibido, advirtiéndonos sobre los peligros del vivir, las errancias del pensar y las incertidumbres de la libertad. Si los acunamos, si les adivinamos ternura en su rostro mostrenco, huyen para no enredarse en algún eslogan. Y luego vuelven. Son los monstruos: el contrapunto necesario, la prueba de que nunca seremos completa-

mente doblegados, un signo de la rebeldía que nos quede y otra manifestación más de nuestra creatividad inagotable. Existen para recordarnos que cualquier idea de orden, salud o libertad ha dejado una desgraciada estela de dolor y represión.

Nuestra cultura los ha condenado al olvido, cuando no encerrado en barracones o banalizado en el celuloide. Convertidos a veces en ositos de peluche, los niños los abrazan para poder conciliar sus sueños. Muchos son ya dulces mascotas infantiles o audaces logos empresariales. Quien los mire hoy, ya domesticados, no comprenderá su insustituible función cultural y, tal vez, tampoco entienda la emergencia de los nuevos miedos. Extraerlos de la cueva, rescatarlos del silencio, quitarles la mordaza, redimirlos de la feria, sacarlos a la calle es nuestro propósito. Al igual que algunos autores han intentado escrutar los arcanos de nuestra civilización estudiando la basura, historiando todo aquello que hemos decidido expulsar extramuros, catalogándolo de pestilencial o insalubre, nosotros hemos elegido a los monstruos para entender los límites de nuestras formas de conocimiento. La explicación es simple: aunque lo patológico, lo inusual o lo aberrante se definen como excepciones a la norma, es en realidad lo atípico lo que configura y define lo normal. Al menos así es como opera la ciencia, pues lo que consideramos un hecho probatorio es el resultado de una práctica reglamentada según rutinas muy estrictas. La ciencia trabaja con hechos artificialmente producidos o con fenómenos que sólo están sometidos a una cuantas variables que deben ser cuantificables. Nada tienen pues de naturales dichas referencias a la realidad y por eso las llamamos experimentales.

Pero no sólo queremos tomar una distancia respecto a la construcción de la ciencia moderna, aspiramos también a introducir una reflexión sobre la contingencia y fragilidad de nuestros valores éticos y estéticos. Los monstruos son una *hybris* que vive del contrabando en la linde del orden y de la realidad y, en tanto que creación humana, suponen una cristalización de valores sociales y formas de conocimiento. No funcionan como un negativo del saber, sino como un poderoso indicio de modelos sugeridos o impuestos de razonamiento y, por tanto, de civilidad. Los monstruos, en definitiva, alcanzaron el estatuto de hecho que probaba la variación de algunas de las leyes que definían la normalidad. Eran experimentos espontáneos que la naturaleza ponía a disposición de los científicos.

Pero hay mucho más, pues al contrario que la basura, están en el origen de la cultura del libro y presentes en los grandes catálogos, bestiarios y libros de fisio-



Dragón alado del Museo del cardenal Barberini
Kircher (1678), p. 105

logía, así como en los museos y gabinetes de curiosidades. No sólo se producen como elemento de desecho, sino que también se coleccionan, se enseñan, se guardan, se compran y se venden. La eclosión que se produjo en el Renacimiento, su presencia como tesoros en la *Wunderkammern*, nos hablan de una tendencia moderna a la posesión de la naturaleza, comenzando por aquélla que nos está más alejada, ya sea geográficos, epistémicos o culturales los términos de la comparación. Su valor como modernos objetos culturales, radica en la variedad y cantidad con que nos llegan; pero lo más original es el lugar donde los colocamos. Su función cultural se agranda cuando pensamos en ese nosotros, coleccionistas o consumidores, que mientras los cataloga o los usa para decorar una vasija o un capitel, se constituye como sujeto histórico, pues lo que fuera monstruoso en la Sevilla del XVI –el armadillo, por ejemplo– es corriente en el Nuevo Mundo y, más aún, un motivo del que se enorgullecerán los científicos criollos durante el siglo XVIII.

Por eso los sacamos del letargo. Por unos meses tendrán la oportunidad de gritar su existencia ambigua y admonitoria. Cada monstruo lleva marcada una divisa que nos recuerda la estirpe de su origen moral: *Dime a qué le temes... y te diré qué orden predicas.* Y ese es el motivo por el que los convocamos, pues su divisa podría haber sido también nuestro lema. Cabe entender al monstruo en tanto que objeto natural y en tanto que respuesta cultural. Su campo semántico se esponja entre los ámbitos de lo ontológico (la realidad que proyectan) y de lo emocional (los sentimientos que provocan). Nuestra propuesta expositiva explora esta dualidad, unas veces cerca del monstruo real y otras próximos al imagina-

do. Lo más intrigante es la inestabilidad y porosidad del confín que los separa, su constante reto a las reglas que nos permiten distinguir entre realidad y ficción: su naturaleza mestiza, su carácter elusivo.

Tanto si los encasillamos entre «lo raro», como si los acotamos entre «lo extraordinario», los monstruos conforman, desde fuera y desde dentro, la divisoria cultural entre lo que se quiera que seamos «nosotros» y lo que pensemos que sean «ellos». Clasificarlos, ponerlos en algún sitio y emparentarlos, confinarlos, es delimitar lo que contienen las palabras exótico, raro o extravagante. Nombrarlos, explicar su presencia, implica revisar nuestros miedos. No los convocamos para deleitar al erudito o satisfacer su curiosidad intelectual, aunque es cierto que no se han escatimado esfuerzos para compensar su interés en la exposición. Sin falsas demagogias, ni queriendo constreñirnos al campo de las tareas meramente edificantes, creemos que el monstruo interesa a un sector amplio de la ciudadanía. Mostrar monstruos, recrearlos en su historia y en sus imágenes, es reflexionar sobre la precariedad de nuestras formas de aparejar y discernir la realidad. Y, desde luego, pensar la historia más oculta e inquietante de la libertad.

El monstruo, lo que no puede ser, lo que existe y no existe al mismo tiempo, nos espanta y nos fascina, nos tiene y nos entretiene, nos incita a imaginar otros mundos distintos al nuestro. Evoca posibilidades. Remite a otras leyes que no alcanzamos a comprender y que, sin embargo, necesitamos soñar. Sí, merecen compasión. Son criaturas nuestras, nos pertenecen tanto como la más sublime de las construcciones. Y reclaman justicia. Les debemos una explicación y, tal vez, nos merezcamos convertir la confesión en una forma por desgracia desdeñada de conocimiento, algo más que un simple arrepentimiento: aprovecharemos entonces la ocasión para reflexionar sobre todas las formas de crueldad y marginación que hemos producido mientras encumbrábamos hasta lo más alto las leyes del orden, de la naturaleza y del cuerpo.

MOSTRAR LOS MONSTRUOS

Por muy esquiva que sea su definición, la palabra monstruo siempre ha ido ligada a una deformación del cuerpo o a una extraña operación del espíritu, como también a la extraordinaria facultad humana para imaginar. Por difícil que sea doblegarlos, reduciéndolos a un orden más o menos sistemático, nuestra obligación y compromiso es mostrarlos, situarlos en un espacio expositivo y en un espacio semántico: rodearlos de imágenes y de palabras. Necesitamos un régimen











EFECTOS DE LA SENSUALIDAD.

expositivo y un argumento. Contar una historia, evocar su probable significación cultural. Tenemos que optar y proponer una visión que sabemos contingente y que queremos alcanzable.

El monstruo se nos presenta como una deformación del cuerpo. Y aquí nos enfrentamos al primer gran problema conceptual que tuvimos que resolver antes de concretar nuestra propuesta expositiva. Ninguna ingenuidad nos era permitida, pues el cuerpo es mucho más que un agregado de órganos y extremidades. No negamos el imperio de su biología, pero tampoco nos dejamos avasallar por las nuevas y viejas formas de positivismo trasnochado. Integran el cuerpo todas las formas que tenemos de experimentarlo, ya sean de naturaleza físico-química, ya sean de naturaleza socio-lingüística. Sólo un fanático negaría que nuestro cuerpo puede modificarse mientras escucha, mira o palpa cualquier realidad externa a su anatomía y fisiología. Ya no sabemos distinguir entre lo que el cuerpo es en tanto que realidad natural y lo que es en cuanto realidad cultural. Nuestro cuerpo es múltiple, tan heterogéneo o fragmentario como diversos los discursos que han tratado de apropiarse de su realidad elusiva. Tenemos una vida biológica, pero también habitamos otros entornos menos constreñidos por las leyes de la naturaleza y abiertos a las que regulan la vida social. Decía Ortega que nuestra especie puede prescindir de todo menos de lo superfluo. Y tenía razón. Nuestro *cuerpo natural* no hubiera alcanzado la condición humana, prescindiendo de esos otros cuerpos que como capas de cebolla lo envuelven, lo protegen y lo curten. En tanto que seres que viven agrupados en tribus, ciudades o naciones somos destinatarios de un sinfín de discursos que aspiran a conformar nuestro cuerpo social. Hemos dividido la montaña de palabras y escritos generados por la tradición cultural europea en dos grandes apartados que conceptualizamos como *cuerpo político y cuerpo sobrenatural*.

Tampoco hemos querido olvidarnos del mundo de lo onírico, un ámbito particularmente proclive a la producción de seres fantásticos o monstruosos. Y sabemos que los sueños no son un simple capricho de la naturaleza, sino una actividad regeneradora de la psique humana y una de las manifestaciones más creativas de nuestro cerebro. Todas esas producciones increíbles, junto con lo mucho que ya se ha escrito para explicarlas o traducirlas desde el plano de lo inconsciente hasta el consciente, conforman el *cuerpo imaginario*. Y llegamos al *cuerpo femenino*, nuestro quinto sujeto de deformaciones: el texto más escrito y esgrimido, el más manipulado y, tal vez, el rompeolas de todos los discursos. El cuerpo de la mujer entra en nuestra exposición por derecho propio. Hay muchos motivos para

Efectos de la sensualidad
Anónimo (s. XIX), BN Inv. 18134

Hombres peludos de Canarias
Aldrovandi (1642) p 16



crear una sección específica: uno, que todos los monstruos han nacido de una hembra, siendo su cuerpo necesario para el alumbramiento de no importa qué ser vivo; y dos, porque la mujer representa la alteridad absoluta, es decir lo que los varones no son ni podrán ser. Su cuerpo, en el seno de una cultura machista, proclama la diferencia. Y la diferencia que comienza siendo sexual acaba siendo de género, si al principio era incomprensible termina por ser inefable y, por tanto, indomable, deforme y culpable: un monstruo.

MONSTRUOS DEL CUERPO NATURAL

Los monstruos del cuerpo natural son los más obvios. Son seres segregados del orden biológico y constituyen los elementos sobre los que se construye la mirada clínica. Engrosan la fauna de los cíclopes, los enanos, los gigantes, los obesos, tienen dos cabezas o seis dedos, son siameses, leporinos, hermafroditas, patizambos y paticortos, padecen elefantiasis, tienen cuernos o alguna dermatosis. Son humanos, pero nuestra cultura les ha asignado otra identidad. Niegan la perfección del mundo y cuestionan la bondad de la creación. Y puesto que sería herético considerarlos también hijos de Dios, siendo testimonios vivos del desorden, la responsabilidad de su generación fue atribuida a los progenitores. Los vástagos

nacidos quizás de pecados inconfesables tenían que ser monstruos, de forma que su presencia admonitoria contribuía a la restauración del orden prescrito y de la conducta virtuosa. Así, dentro de una supuesta economía política del bien, los monstruos son tan necesarios como el castigo.

Pero hay más. Durante mucho tiempo los monstruos fueron vistos como una fractura, lo que acabó siendo de gran utilidad para los científicos. Porque aunque toda ciencia es, por definición, un saber sobre regularidades, también tiene que preparar respuestas para las excepciones. Y si además cabe exigir del conocimiento científico un proyecto de universalidad, entonces queda en el aire la pregunta de cómo manejar la singularidad. En definitiva, la excepción y lo singular dejaban de ser caprichos arbitrarios de la naturaleza para transformarse en simples y ocasionales suspensiones de algún principio universal. Al igual que en la esfera de lo moral, también en el científico cada contrahecho permitía objetivar las variables presentes en los hechos naturales. De alguna forma toda deformación podía alcanzar el estatuto de experimento probatorio. Hablamos pues de un proceso de naturalización de la monstruosidad que trajo aparejados los más variados intentos para catalogarla y definirla. La exposición recrea algunos de estos supuestos logros y muestra la imposibilidad de encerrarlos entre cuadros sinópticos o palabras. La tensión que explora la sala dedicada al cuerpo natural no es solamente la que siempre se genera entre las representaciones visuales y las representaciones lingüísticas de las cosas, sino también la existente entre la norma moral y la norma científica. Calificar el desorden como monstruoso tiene muy poco de natural y, sin embargo, tiene mucho de artificio excluyente y opresivo.

Siameses unidos por el pecho
Haller (1768), III, p. 103



MONSTRUOS DEL CUERPO POLÍTICO

La organización de la vida social ha demandado históricamente la existencia de un colectivo de personas que han adoptado la pose de árbitros neutrales para resolver los conflictos de intereses. Hasta hace poco, antes de que las tesis neoliberales arrasaran con vetustas tradiciones, formaban los llamados cuerpos del estado. Esas gentes a las que se les encomendaba la gestión del poder, y que en entornos políticos cortesanos actuaban como si fueran los ojos y las manos mismos del Rey, intentaban dar credibilidad a sus criterios, verosimilitud a sus decisiones y estabilidad a su administración. Es decir, estaban obligados a producir normas o leyes que, en el mejor de los casos, eran pensadas en beneficio de la mayoría y como un mecanismo de contención del caos. Pero toda regla tiene sus

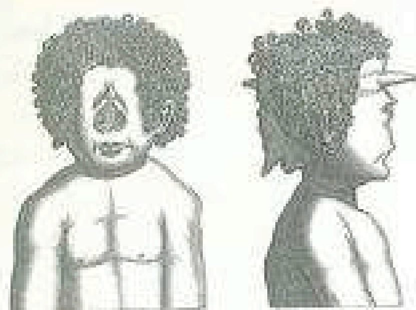
excepciones, produce sus enemigos, crea una fauna de díscolos, impíos, pervertidos, desarraigados, criminales, locos y, desde luego, aunque sólo sea por la rebeldía de quienes son marginados, de tiranos.

El orden social puede ser subvertido desde dentro y amenazado desde fuera. Ocurre siempre, sucede todos los días, pero no hay nada obvio en los motivos. Ningún administrador concederá ser el causante de las deformaciones del cuerpo político y, por el contrario, tratará de responsabilizar a sus adversarios de todas las inestabilidades que originan los monstruos. Pero antes de que el pluralismo político estuviese reconocido por leyes constitucionales de la vida pública, el caos sólo podía germinar en ámbitos de la conducta difíciles de reglamentar y elusivos al panóptico. De todos ellos, la sexualidad nunca dejó de estar en el punto de mira. Y la sospecha se hizo convicción: los seres políticos contrahechos eran fruto inequívoco de alguna aberración sexual, ya fuese el incesto, la pedofilia o el bestialismo, ya fuese cualquier otro comercio carnal con personas consagradas a la Iglesia o pervertidas en prácticas de brujería o chamanismo. Los monstruos de fuera no planteaban mayores refinamientos culturales, pues un primitivo o un indígena dejaba de ser un simple ser inferior en cuanto cuestionaba el tutelaje al que era sometido. Y aún antes, pues su mundo, reproducía prácticas culturales que debían ser abolidas, como la desnudez, el canibalismo, el carnaval, la hechicería o el politeísmo. Y tirando de ese hilo se llegaba al meollo: las razas. Los negros, los gigantes, las amazonas, y toda la fauna de seres fantásticos (¡y, sin embargo, documentados por testimonios de viajeros!) formada por las especies de barbudas, orejudos, lamias, hombres garza, león o pavo real, hermafroditas,...



Los hermanos Cotarello
Liceti (1668), p 346

Si el desorden era la característica definitoria de los monstruos del cuerpo natural, en el cuerpo político es la diversidad lo que resulta insoportable. Y antes que admitirla como una opción libre hay que extrañarla, segregarla, discriminarla, desterrarla, confinarla. Paralelamente, al tumulto de los que se resisten o simplemente no encajan, se les calificará de extravagantes, ilegítimos, bastardos, atravesados, perversos, impostores, bárbaros, bestiales, sanguinarios, malignos, villanos, infames, mestizos, ralea y negra estirpe. Y conste que nos detenemos aún cuando quedan en nuestro diccionario un buen puñado de términos que pugnan por tener su hueco en este texto. Insistiremos una vez más: todas estas formas de monstruosidad no son sino una prefiguración del orden que se quería construir y, desde luego, podemos indagar el *nosotros* que somos sin más que considerar a ese *ellos* que hemos excluido y estigmatizado. Y ahora miremos sus rostros hura-



Monstruo por transposición
Liceti (1668), p 136

ños sin tanto prejuicio: son nuestros vecinos, nuestros hijos o nuestros correligionarios. Somos nosotros al fin y otra vez, aun cuando ahora les tengamos por enfermos o incultos, y no ya monstruos. Pero no queremos ser ingenuos y nos damos cuenta de que una sociedad necesita disponer de modelos, tanto como de todo aquello que los contraríe, los deforme o los confunda.

MONSTRUOS DEL CUERPO SOBRENATURAL

No siempre estamos sanos. Tampoco es fácil encontrarse bien en este nuestro mundo. Con frecuencia nos sentimos inseguros con el cuerpo, unas veces es por viejos y, otras, por débiles o enfermos; algo parecido puede sucedernos en la relación con los otros, ya sea por amenazados, ya sea como amenaza para los demás. Nada tiene de raro, pues la leyes que gobiernan la conducta colectiva pueden ser muy coercitivas, incluso para quienes las crearon o las han venido sosteniendo. Y cuando la naturaleza y la sociedad fallan no quedan muchos recursos para acomodarse. Uno, sin embargo, ha conocido éxitos sin precedentes: el orbe de lo sagrado es la respuesta más común ante las fuerzas ingobernables del destino. La impotencia no es inocente como lo demuestra el alud de discursos que constantemente nos recuerdan nuestra naturaleza frágil y, en consecuencia, culpable. Y la galería de prodigios, sagrados o profanos, que evocan nuestra pequeñez, finitud, precariedad o irrelevancia no conoce límites. Son seres que habitan otro mundo, son extraterrenos y los creyentes les llaman sobrenaturales; y, en efecto, lo son. Suponiendo que existan, pertenecen a un mundo diferente, sometido a leyes que no comprendemos, un mundo incorrupto, mayestático y, desde luego, babélico.

Raza de Mujeres barbudas
Lycosthenes (1557), p 12



Tales prodigios cumplen su función: vienen a demostrar nuestra condición culpable y pecaminosa. Exigen la rendición, pues lo único que puede redimirnos es el sometimiento incondicional y, después, la penitencia. Tienen las apariencias más extrañas y estrambóticas, tienen alas para vencer la gravedad y aura para distinguirse. Quieren arrebatarnos y evocan imágenes de salvación, sometimiento y condena. Prometen un paraíso, pero no aquí, ni ahora. Sean ángeles o demonios, sean brujas luciferinas o profetas seráficos, no importa si milenaristas o apocalípticos, siempre estamos indefensos o resistentes a la claudicación. El cuerpo sobrenatural está conformado por esa montaña de escritos que nos recuerdan la impotencia ante el destino, su carácter inescrutable y abismal. ¿Destino? Sí, una palabra, solo siete letras, pero ¡dios nos guarde del laberinto que encierra ese heptagrama! Los que entienden no tiene dudas: sin esa referencia andamos huér-

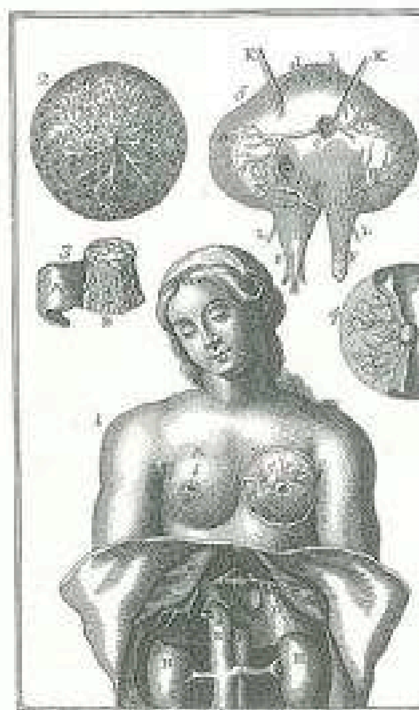
fanos y como desposeídos, buscando asideros que luego abrasan pero no calientan. Los que no entendemos, seguimos perplejos contemplando la interminable batalla entre las fuerzas del bien y del mal, de ángeles contra demonios, de aquelarres y otros exorcismos. Si Ortega lleva razón y habitamos en las creencias, el cuerpo sobrenatural sería tan real como los otros dos mencionados, y su verosimilitud probablemente crecería cuanto más nos alejáramos del presente. Nosotros ni lo negamos ni no afirmamos: lo registramos. Y quizás llevara razón Voltaire cuando dijo que si no existiera habría que inventarlo.

MONSTRUOS DEL CUERPO FEMENINO

Ningún texto tan corregido, traducido y traicionado como el cuerpo de la mujer. Nada parece demasiado frente al símbolo por antonomasia de la diferencia, tan cerca de todos y tan lejos de su biología. Sobran las palabras y no importa cuál sea el tino caligráfico pues todas parecen destinadas al encubrimiento: si dulces por ingrávidas, si crueles por subjetivas, cuando sensuales por subversivas, rígidas o viscosas cuando razonadas o pedigüeñas. Tiene la mujer una doble culpa: parirnos a todos –incluyendo los contrahechos, criminales y demonios –y ser lo otro que nunca un macho podrá ser. Y, ya lo dijimos, quien se atreve a la diferencia nos amenaza y da miedo. La galería de formas monstruosas con la que la mujer fue representada (¡sí, para qué negarlo, por hombres y de los que escriben libros y disponen de las credenciales del sabio!) es aterradora. Las definiciones que nos ofrecen muchos libros de su singularidad parecen redactadas para un concurso a la infamia. Da pánico imaginar lo que ese puzzle de sinergias que es nuestro cerebro puede concluir. Una exploración por el estercolero de la historia nos trajo seis exabruptos de pluma purulenta sacados de otros tantos egregios filósofos, médicos o intelectuales. Las imágenes que los acompañan tampoco tiene desperdicio, aun cuando el grabador o dibujante no supo terminar su obra sin dejar un rastro de compasión o signos de ternura en la mirada. Más que sucio, el cuerpo femenino se nos muestra manoseado y arrugado, presto para tirarlo a la papelera.

Pero no sólo interesa como una totalidad intrigante. Sus partes también son un enigma que exploran artistas y médicos. De tan bella como quiere ser representada termina siendo irreal, inalcanzable para unas hembras que dudan entre ser mujeres o ser femeninas. Su sexo es tan irreal como su género. Y desde la Ilustración no siempre encarnan los ideales de la vida virtuosa, como tampoco

Disección femenina.
Pallin (1753), p.282



enmarcan los valores de la arcadia doméstica. Mientras el discurso político las adula, el científico las disecciona, mostrando el desguace de sus órganos como objetos independientes del sujeto que les da vida. Nada hay de extraño, pues la ciencia desde entonces siempre ha procedido así, pero quizás podamos revivir el estupor de esta transición sin solución de continuidad desde un cuerpo desdeñado a otro ya fragmentado. Las imágenes apenas dejan dudas. La crueldad con la



Musa amamantando
Lavater, [s.a.] p.21

que el cuerpo de la mujer ha sido estigmatizado no conoce límites. Todos sus atributos y partes merecieron el rechazo: seductora antes que bella, y siempre lasciva, indómita y celestina antes que amante, jovial o solidaria. Atenea, nacida de la cabeza de Zeus, padre de todos los dioses, fue una criatura pensada, mas luego desdeñada y descompuesta.

MONSTRUOS DEL CUERPO IMAGINARIO

Mediante los sueños nuestro cerebro expectora. Se trata pues de una función esencial que no ha dejado de suscitar siempre interés. Mucho se ha escrito y el conjunto de todas esas narrativas sobre lo onírico delimitan lo que aquí llamamos cuerpo imaginario. La producción de seres fantásticos es ingobernable y poco importa la magnitud de los disparates o la desmesura de los caprichos que afloran cuando la conciencia rebaja su celosa vigilancia sobre lo que puede y no puede ser. En los sueños se acomodan todos los deseos y todos los miedos, se ensancha el horizonte de la vida y se experimenta con otras formas de libertad, ya sea quebrando las reglas recibidas, ya sea amasando escombros de memoria. No todas las imágenes acarrean dulces propósitos, pues también las pesadillas nos recuerdan las mil y una cicatrices con las que se forja la identidad. Pero ningún desvarío parece inútil, aun cuando muchas veces no sirvan sino para desviar la atención sobre los verdaderos conflictos que anidan en algún rincón oculto de la mente. Son muchos los seres que pueblan nuestro imaginario individual o colectivo: llegan sin pedir permiso y colándose en nuestras vidas casi siempre con nocturnidad. Los monstruos oníricos son por antonomasia entes fronterizos y se aprovechan de lo mucho que aprenden sobre nosotros en tantas noches de vigilia. Y no tienen la virtud de la discreción, a su manera tienen que contar todo lo que saben y, por fin, llegan para mostrarnos lo que no sabemos ver y lo que no querríamos o podríamos ser.

Forzudo
La Fontaine (1755-59), IV, lám. 17

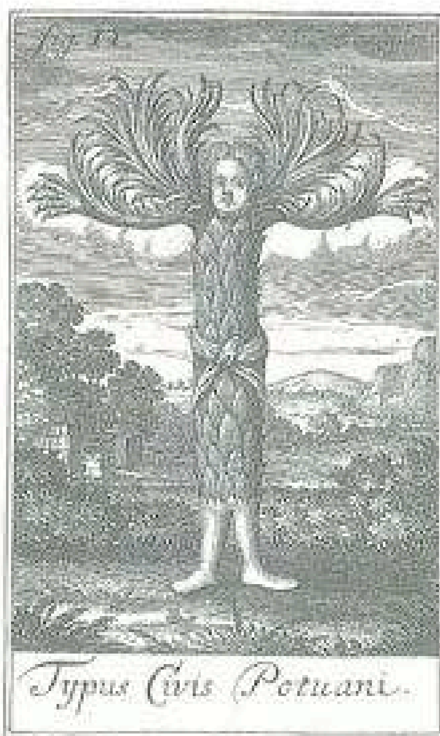


Desde Freud hacen falta pesadas herramientas para adentrarse en el mundo del subconsciente. Valorar o interpretar sueños es oficio para gente muy sesuda y no deja de ser paradójico que algo tan general, frecuente y aparentemente espontáneo requiera tanta palabra y no menos fisiología. Por otra parte, los sueños cambian con el tiempo, lo que nos habla de una actividad cerebral menos natural y mucho más cultural de lo que tendemos a sospechar. Cuando miramos las imágenes impresas entre los siglos XVI y XVIII vemos que el imaginario moderno estaba plagado de seres que difícilmente aparecen en nuestro sueños actuales.

Tritones
Anónimo, BN, Inv. 31516



Niño espárrago
Holberg (1741), fig. 2



Mono retórico
Holberg (1741), fig 3



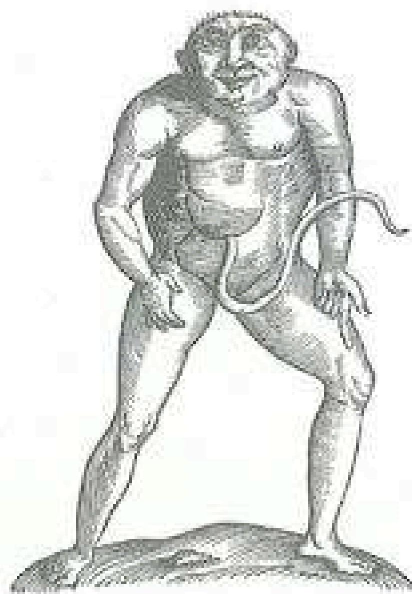
Hablamos de dragones, colosos, serpientes aladas, caracoles gigantes y caracoles-león, unicornios, harpías, tritones, sirenas, mujeres murciélago, hidras, etc. Los monstruos parecen encarnar una amenaza proveniente de un entorno natural escasamente domesticado, así como del mundo primitivo de las deidades paganas. Una realidad entonces tan viva y amenazante como la hoy representada por las masas, los artilugios técnicos, los drogodependencias, los acosos sexuales o el desempleo.

MIRAR LOS MONSTRUOS

No es fácil ver una imagen, pero podemos mirarla. Las que mostramos forman una inquietante colección de rebeldías, contienen un posible inventario de angustias y desvelos. Colgados de las paredes y exhibidos como objetos culturales provistos de valores estéticos o filosóficos, han sido dignificados. Moviéndonos como el péndulo entre su origen como *lusus naturae* o su destino como *Dies irae*, hemos ido desempolvando imágenes y desgranado palabras para explicarlas. Pero nada hemos dicho de cómo los hemos mirado. Una vez entresacadas de los libros y fotografiadas las hemos aireado. Durante semanas estuvieron pegadas al cristal de una ventana, acompañándonos en muchas tareas mientras nos dejábamos seducir por algunas de sus representaciones antes que por otras. Al final se descolgaban del vidrio y tomaban asiento en las carpetas donde avanzábamos este proyecto de exposición dividido en cinco cuerpos. El procedimiento descrito lo repetimos en varias ocasiones hasta que hubo un decantado que expresaba armoniosamente los sentimientos que tan larga convivencia con monstruos no había causado. Y lo justo es decir que nunca sentimos temor al contagio, como tampoco miedo a ningún castigo. Los amigos que sabían de nuestro propósito coincidían en calificar el asunto de ocurrencia divertida y adecuada ocupación para tiempos finiseculares. Les dábamos la razón, y nada más.

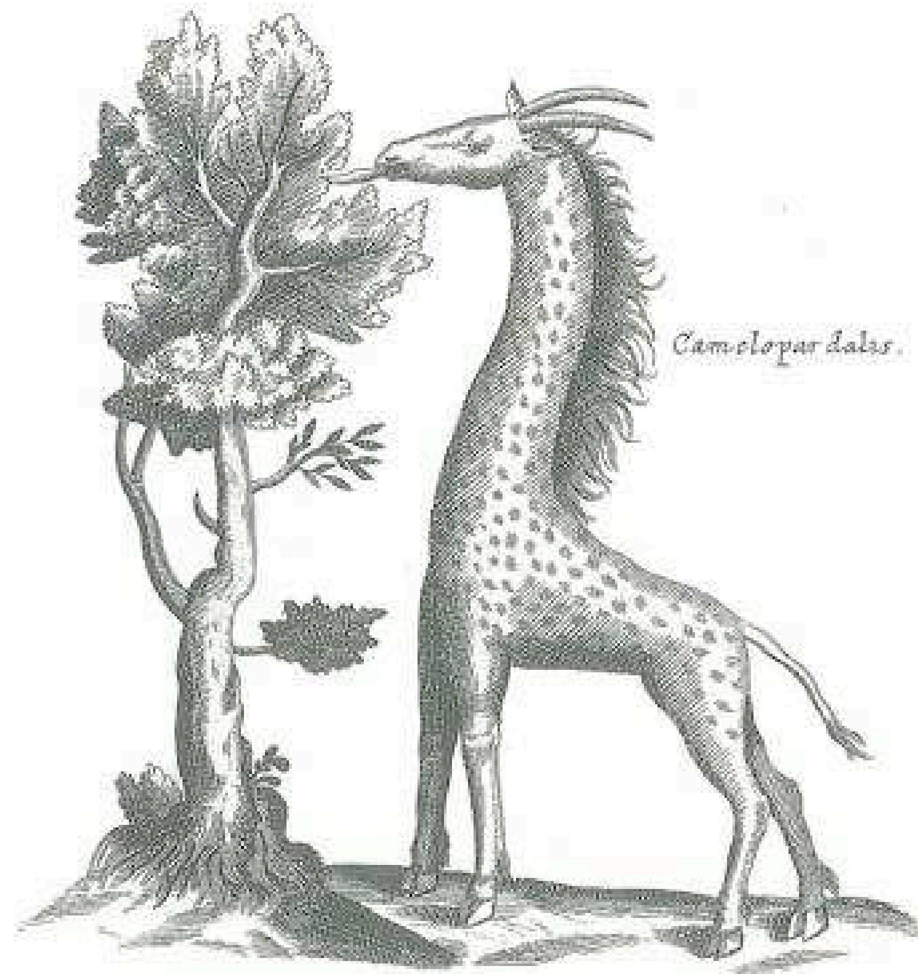
Nos hemos divertido, porque siempre hay mucho juego cuando se trafica con imágenes. Son más livianas que los objetos y que los libros. Logran emanciparse de los textos que las bordean y jamás quedan atrapadas entre palabras. Se escapan por entre las líneas y saltan de volumen en volumen y hasta de siglos. Todas juntas dialogaban entre sí en una conversación menos espesa que la que demandan los discursos sometidos a las disciplina del sujeto, verbo, predicado, antes de pasar a los complementos. La gramática que las organiza es más flexible, más utópica y más ucrónica. Trabajar con imágenes es saludable. Pero también es una

Monstruo sin cuello
Aldrovandi (1642), XI, p 463



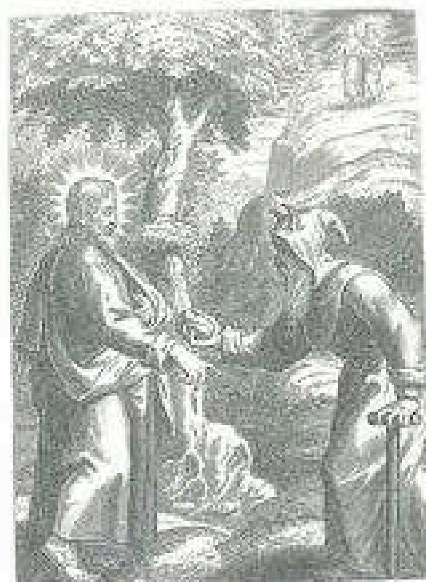
tarea más obsesiva, porque lo que hablan remite a nuevas imágenes que fluyen sin ataduras advirtiéndonos que no cabe coserlas sin riesgo de que se desvanezcan. No vemos el mar, pero advertimos su presencia por el ruido de olas. Así nos pasaba con los monstruos, no nos asustaban pero escuchábamos el susurro de un inmenso dolor.

¿Quién se lamentaba? ¿De dónde procedía el eco de tantos suspiros? No era susto, sino asco. O quizás fuese miedo a nosotros mismos, porque aquellos seres sacados de libros no nos eran tan ajenos, éramos nosotros mismos, antes de que los viejos temores fueran sustituidos por otros nuevos que también han adquirido el perfil de lo monstruoso. Viendo las múltiples representaciones del cuerpo femenino o de hombres cuyas diferencias biológicas, raciales o religiosas eran



Camello leopardo
Schott (1667), II, p. 818

tomadas como traza de un origen perverso o advertencia de un castigo inminente, era difícil quedarse en la anécdota. Y más engorroso sentirse satisfechos de la cultura a la que pertenecemos. Era agotador y, tal vez, eso explique que nuestro método de selección fue ninguno. Las imágenes, se nos crea o no, iban agrupándose por sí mismas y, como las cámaras automáticas de fotos, sólo requerían de un dedo que pulsase el disparador. Nosotros queríamos siempre más instantáneas, ilustrar mejor nuestros propios sentimientos, darle a la propuesta más versatilidad y mayor multiplicidad, pero las limitaciones de espacio y presupuestarias impusieron su ley. De manera que nuestra propia exposición, lo sabemos, es un monstruo respecto de las reglas que la han condicionado.



El diablo tentando a Cristo
Ignacio de Loyola (1676), p 202

Cada monstruo, no obstante, también da cuenta de un nuevo ámbito de libertad que conquistar; nos enseña la ley que vulnera, pero también la que podemos enmendar. Y esa es una dimensión liberadora y cargada de buenos augurios. Mirar los monstruos debería valernos para matizar muchas convicciones y no menos pulsiones autoritarias. Hay que reconocer que nuestra conducta y juicios infringen dolor, y que está en nuestras manos flexibilizarlos hasta minimizar el sufrimiento. En todo caso, si no podemos dejar de producir monstruos, seamos al menos capaces de mirarlos de frente y reconocerlos como creaciones propias. Que hay tantas mujeres frívolas o desordenadas como hombres que así las piensan, tantos extranjeros canallas, como nativos dispuestos a estigmatizar lo foráneo y, por fin, tantas pesadillas como grande sea nuestra fragilidad. De modo que podemos aprender a escuchar el susurro del dolor, el eco de todos los tormentos, empezando por los nuestros, y oír lo que tengan que decir, lo que todo excluido tenga que expresar para que el desencuentro nazca de relaciones más equitativas y cada quien sepa lo que pertenece a su responsabilidad.

No queda resquicio social o individual que no esté transido por esa dialéctica entre la monstruosidad y la normalidad. No se trata de un único tema, en realidad responde a una red de ellos que incluyen otros pares antagónicos como la belleza y la fealdad, la culpa y la gracia, la maldad y la virtud, lo singular y lo universal. Ninguno de estos pares es la síntesis de algo parecido a una teoría abstracta. No hay que ser filósofo, como bien lo saben quienes merecen tan honroso título, para percibir que esos pares antagónicos se adhieren a la existencia cotidiana, afectando a nuestro comportamiento y modificándolos. Obviamente, la amplitud de nuestra propuesta nos obligó a una ordenación espacial e importantes mutaciones temáticas. Y puesto que sólo hemos renunciado a lo imprescindible, intentando conexiones a distancia, su visión no puede ser line-

al: hay que realizar lecturas sincrónicas, transversales y colaterales. Nosotros hemos hecho lo que debíamos: desordenar el conjunto y sus partes, ya sea cambiando el soporte en el que mostramos la imagen, ya sea hermanándola con otras con las que jamás pudo convivir o simplemente cambiándole la escala. Siempre hemos intentado presentar el objeto y el libro como instrumentos cargados de historia y de veneración. Al visitante le corresponde una parte fundamental en el ciclo de toda obra: recibirla.

Bibliografía

Baltrusaitis, Jurgis: *La Edad Media fantástica*, Madrid: Cátedra, 1983.

Crane, S.: *El monstruo*, Barcelona, 1997.

Douglas, Mary: *Pureza y peligro. Un análisis de los conceptos de contaminación y tabú*, Madrid: Siglo XXI, 1973.

Findlen, Paula: *Possessing nature. Museums, Collecting, and Scientific Culture in Early Modern Italy*, Brekeley/Los Angeles/Londres: University of California Press, 1994.

Foulcault, Michel: *Las palabras y las cosas*, Máxico: Siglo XXI, 1979.

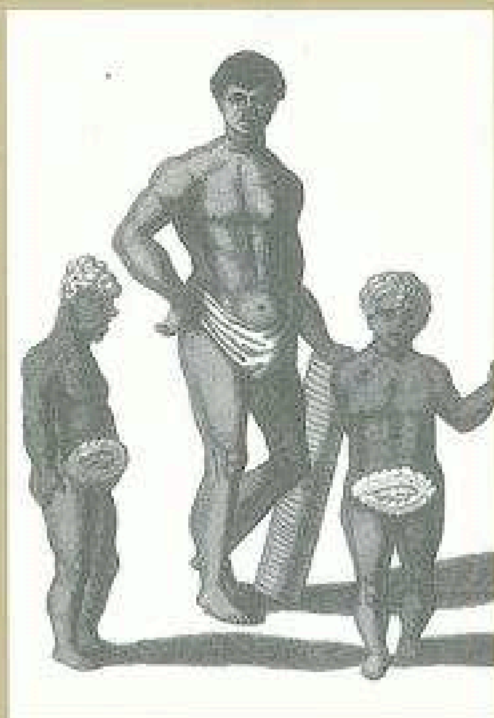
Hagner, Michael: «Enlightened Monsters», in *The Sciences in Enlightened Europe*, ed. By William Clark, Jan Golinski y Simon Schaffer, Chicago: University of Chicago Press, 1999, pp. 175-217.

Gil, José: *Monstros*, Lisboa: Quetzal, 1994.

Lecouteux, C.: *Les monstres dans le pensée médiévale européenne*, Paris, 1995.

Moscoso, Javier: «Monsters as evidence. The uses of the abnormal body during the early 18th century», Journal of History of Biology, 31, (1998): 355-382.

Park, Katharine y Daston, Lorraine: *Wonders and the Order of Nature*, Nueva York: Zone Books, 1998.



Nuria Valverde

Centro de Estudios Históricos, CSIC

Javier Moscoso

Universidad de Murcia

Los monstruos y los libros



Etíopes y niño sin cráneo
Liceti (1668), p. 307

Monje Ternera
Paré (1594), fig. 73

D



Hemos realizado esta exposición con libros relacionados de una u otra manera con la historia de la monstruosidad en el mundo moderno y, especialmente, con aquellos que contuvieran imágenes o ilustraciones. Nuestra selección se ha basado, por un lado, en la riqueza de la imagen y, por otro, en la importancia histórica del libro. Aunque en términos generales la exposición se ciña al período comprendido entre los siglos XV y XVIII, hemos introducido algunas excepciones provenientes de épocas anteriores y posteriores que dieran cuenta, sobre todo, del cambio sustancial en el modo de representar la deformidad física, moral o social. Asimismo, hemos procurado que, allí donde fuera posible y adecuado, los libros, folletos y estampas españolas tuvieran una merecida presencia.

La división del recorrido expositivo en imágenes y en libros, que encuentra su reflejo en el catálogo, nos ha permitido introducir mayor información en dos aspectos fundamentales. En primer lugar, hemos podido ofrecer imágenes que ya se habían visto en la exposición pero a su tamaño y en su medio original. En segundo lugar, hemos añadido otras que completan y amplían la información y dan cuenta de la variedad y amplitud del tema. Somos conscientes de que las condiciones y las metas fundamentales de la presente exposición han impedido representar todos los aspectos relacionados con el universo de la monstruosidad en su conjunto. Si nuestra exposición fuera un monstruo, lo sería por defecto. El espectador más informado podría notar, por ejemplo, la ausencia de almanaques



Diosa de la fecundidad
Kircher (1678), portada

y calendarios, o de códigos civiles o penales relativos al trato legal que recibieron los individuos con grandes anomalías anatómicas durante el mundo moderno, o de ilustraciones provenientes de las memorias de las Academias de la ciencia, por citar tan sólo algunos casos de entre todos los posibles.

En esta sección catalográfica hemos dividido la información en dos apartados para mayor comodidad a la hora de consultar la procedencia de una imagen. Un símbolo al lado del nombre del autor indica que la imagen del recorrido se encuentra en este libro, aunque en la exposición el libro al que se hace referencia no aparezca abierto precisamente por esa misma imagen. Las fechas de nacimiento y muerte del autor figuran también al lado de su nombre, para ayudar a ubicarlo cronológicamente. Esto, a su vez, permitirá crear asociaciones, advertir diferencias y establecer contextos. El lector advertirá que si bien sólo hay un libro expuesto, su ficha puede aparecer en el recorrido de imágenes de otra sección diferente. Esto se debe a que hemos manejado algunos títulos cuya presencia sólo cobra sentido en el contexto del cuerpo al que se adscribió la ilustración, pero otros, como el *Monstrorum historia* de Aldrovandi, contienen un caudal tan grande de imágenes que no podíamos limitar su presencia a una u otra de las secciones de exposición. Por último, también pueden existir discrepancias en torno a la atribución de un libro a una sección determinada. Pero en este, como en el caso anterior, hemos tenido que realizar una elección que consideramos adecuada pero que también sabemos que no es la única posible.

CUERPO NATURAL

La importancia de los libros que se exhiben en este apartado es históricamente indiscutible. Aldrovandi, Buffon, Haller, Liceti, Paré, Sandifort o Schott son nombres con los que está más o menos familiarizado cualquier historiador de las ciencias o de la medicina, y tomados cronológicamente constituyen un buen resumen de la mirada médica hacia las grandes malformaciones anatómicas. La representación española de la tradición teratológica está formada por dos títulos: el de Rivilla Bonet y Pueyo, y el de Cachapero de Arévalo. La obra de Rivilla se considera la mejor contribución hispana a la explicación de malformaciones e incluye para ello la descripción de la disección realizada sobre un monstruo con dos troncos. Distinto es el caso descrito por el cirujano Cachapero, pues no se trata aquí de un estudio de malformaciones congénitas, sino de un caso de anatomía patológica. En cierto modo, este estudio entronca con los de Jacobaeus y

Worm, dos de los grandes creadores de inventarios de curiosidades. Como se puede apreciar en los tres casos, la presencia de cuernos es uno de los signos definitorios de la monstruosidad. Dos ibéricos más, Bru de Ramón y Parra, dan idea de en qué consistió el tránsito entre ese gabinete de curiosidades reflejado por Worm y Jacobaeus y el nuevo gabinete de historia natural. Por último, el Anónimo con signatura Ms 18182, y el libro de Obsequens aparecen aquí en tanto que representantes de la imaginaria popular del mundo moderno.

CUERPO POLÍTICO

Forman parte de esta vitrina los libros relacionados con las perversiones sexuales y con las distintas razas o representaciones de extranjeros que han alcanzado cierta notoriedad. En lo que respecta a las razas, comenzamos con dos de los grandes libros de crónicas de todos los tiempos, el *Liber chronicarum* de Schedel, un raro ejemplar coloreado a mano, y el *Libro de las maravillas del mundo* de Mandeville. La tradición de las razas monstruosas pervivió, en efecto, durante muchos siglos después de la obra de Plinio, como lo muestra la *Gigantología* escrita en el XVIII por el Padre Torrubia. Menos conocidas, aunque no menos importantes, son las relaciones de viajes. Entre ellas hemos destacado el viaje de Byron y el *De gentium septentrionalium*, obra del arzobispo de Uppsala Olaus Magnus, que no es estrictamente un viaje, sino una de las primeras crónicas de las provincias eslavas. Por su parte, las obras de Linschoten, Struys, Grasset de Saint Sauver y Le Bruyn, reflejan las aproximaciones modernas a otras culturas a través de los ojos de los viajeros europeos que llegaron a Rusia, la parte desconocida de Europa, y a Asia, esto es, aquello a lo que los europeos se refirieron cosntantemente como «el Oriente» y que sirvió, entre otras cosas, para delimitar y conformar el gusto por lo exótico así como la confluencia, que pervive durante el siglo XVIII, entr[...] lujuria. El *Coutumes religieuses des peuples idolatres* es, prácticam[...] de su época –como también lo es *Gallerie agrea*[...]pletan este recorrido desde una perspectiv[...]iato y el *Viaje de Enrique Wanton*, un Gulli[...]os han sido incluidos como reflexión sobre[...]juicios y prevenciones contra el extranjero.

En lo que se refiere[...]as, hemos optado por dar cuenta de los efec[...]ar las imágenes de los



Siamés de lobo y hombre
Lycosthenes (1557), p. 405

Granacth
Paré (1610), p 589

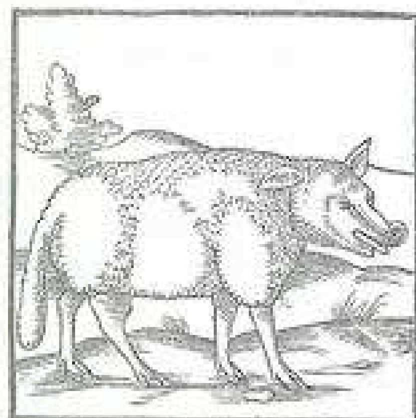


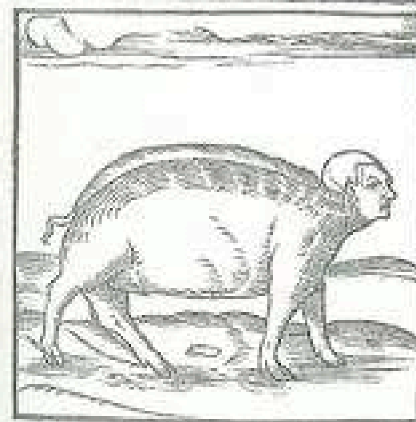
actos mismos. Junto a nuestras reticencias a la hora de mostrar la destilación de fluidos seminales en vasos ilícitos, que es lo que quiere decir literalmente «perversión», hemos encontrado otras dificultades relacionadas con la propia naturaleza de las ilustraciones obscenas como objetos de consumo. Así, que muchas de ellas se han perdido. Las que hemos seleccionado de Aldrovandi, de Lychosthenes y de Debay quizá tengan el mérito de mostrarnos, contra todo pronóstico, cómo pervive desde el siglo XVI hasta el siglo XIX esta convicción sobre los productos de la sodomía que sólo posteriormente pasó a denominarse zoofilia. Tampoco podía estar ausente Ovidio, el gran transmisor de todos los mitos de hibridación de los que se hicieron eco los grandes escritores del siglo ilustrado. Quizá no esté de más recordar en este contexto que Voltaire había representado los amores ilegítimos de mujeres con monos en el capítulo decimosexto del *Cándido*, que había hecho que las mujeres parieran monstruos en su *Filosofía de la historia*; que en *Los Parricidas* había descrito un monje de Calabria predicando de villa en villa contra el bestialismo y haciendo descripciones tan vivas de ese delito nefando que tres meses después hubo más de cincuenta mujeres acusadas de ese horror. También Diderot, en sus *Joyas indiscretas*, había puesto de manifiesto el amor desenfrenado que algunas cortesanas parecían sentir por sus perros. En el escrito anónimo, *De la passion de l'Amour* (1782) se comentaba igualmente que Andrómaca amaba más los caballos de su marido que a Héctor, y Nicholas Venette, el famoso autor de *Tableau del amor conyugal*, escribía que «Todavía hoy las hijas de los egipcios

tienen contactos con asnos». En Francia, escribió el naturalista y apologista Bablot en 1788, son legión los literatos, historiadores, filósofos y médicos «que parecen disputarse la gloria de deshonrar todo un sexo». Es esta extensión de la calumnia la que, al parecer, obligó a apologistas como Bablot a protestar porque, ante la falta de testigos, la presencia del monstruo con forma de animal había pasado a ser para muchos la prueba más palpable de la consecución del delito.

Por otra parte, hemos reducido los monstruos del interior de la sociedad al libro de Perrault, con la impresionante imagen de Doré representando al ogro asesino, un icono de nuestra cultura popular en la que se reflejan nuestros temores más cotidianos. El temor al asalto, al asesinato y a lo desconocido. El terror pánico al otro a partir del que el filósofo Hobbes quiso justificar la necesidad de un pacto social, de ese nuevo monstruo conocido como Leviatán. La sección la cierra el gran fisiognomista del siglo XVIII, Caspar Lavater.

Híbridos con oveja y cerdo
Obsequens (1552), p.45





CUERPO SOBRENATURAL

Los fondos de la Biblioteca Nacional nos han permitido poner a disposición del público una auténtica colección de joyas bibliográficas en este apartado. Con el libro manuscrito iluminado retrocedemos en el tiempo a las más bellas realizaciones artísticas de la monstruosidad cuando ésta, en las orlas y márgenes, simbolizaba el pecado y glosaba los más conocidos hechos religiosos. A falta de los *Comentarios al apocalipsis* del Beato de Liébana, que se encuentra en este momento en Roma, el ejemplar más antiguo que presentamos en la *Biblia Sacra* del siglo XIII, con unas iluminaciones góticas realmente espléndidas. Con ella comparten el espacio los seis *Libros de Horas* de los siglos XV y XVI, y el *Breviloquio* de Joaquín de Fiore. Tres espléndidos incunables, el *Cordiale quantuor*, el *Libro del Anticristo* y *La legende dorée* de Jacobo de la Vorágine, nos ilustran respectivamente sobre el infierno, el anticristo y los martirios legendarios de los santos. Otra de las joyas de esta vitrina es el maravilloso grabado alegórico de las naturalezas de Cristo de Juan de Noort, que abre el *Naturae prodigium, Gratiae Portentum* de Alva y Astorga. Aquí están también los excelentes grabados de Holbein sobre los episodios del Viejo Testamento, y la tradición iconográfica jesuita de los *Exercitia spiritualia*. La obra de Lozano cierra este recorrido por el cristianismo para dejar paso a tres libros que reflejan otro tipo de representaciones religiosas: la *Gallerie agreable du monde*, que muestra una divinidad americana; la *Navigatium atque itinerarium bibliotheca* de Harris, que recoge ídolos del norte; y por último, e

Et duabus velabat faciem eius.
Isai. 6. & Of. S. Fr.

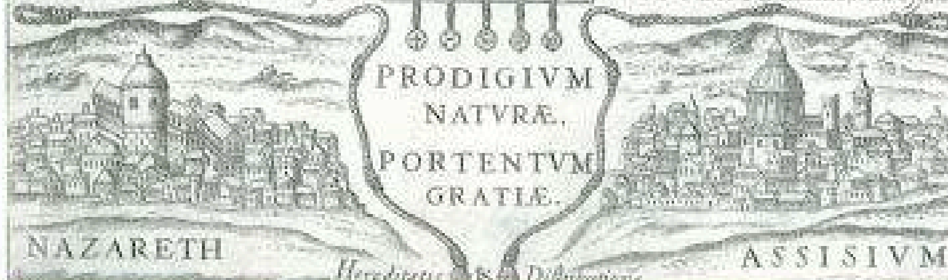
CALVARIVS.

ALVERNIA

Quis est hic, & laudabimus eum:
Fecit enim mirabilia in vita sua.
Qui probatus est in illo perfectus est.
Et erit illi Gloria aeterna. *Ecclef. 31.*



Ad quem venit Rex, è CŒLO
Amictu SERAPHICO
Sex ALARVM tectus velo
PORTENTO mirifico. *Ex Offitio*



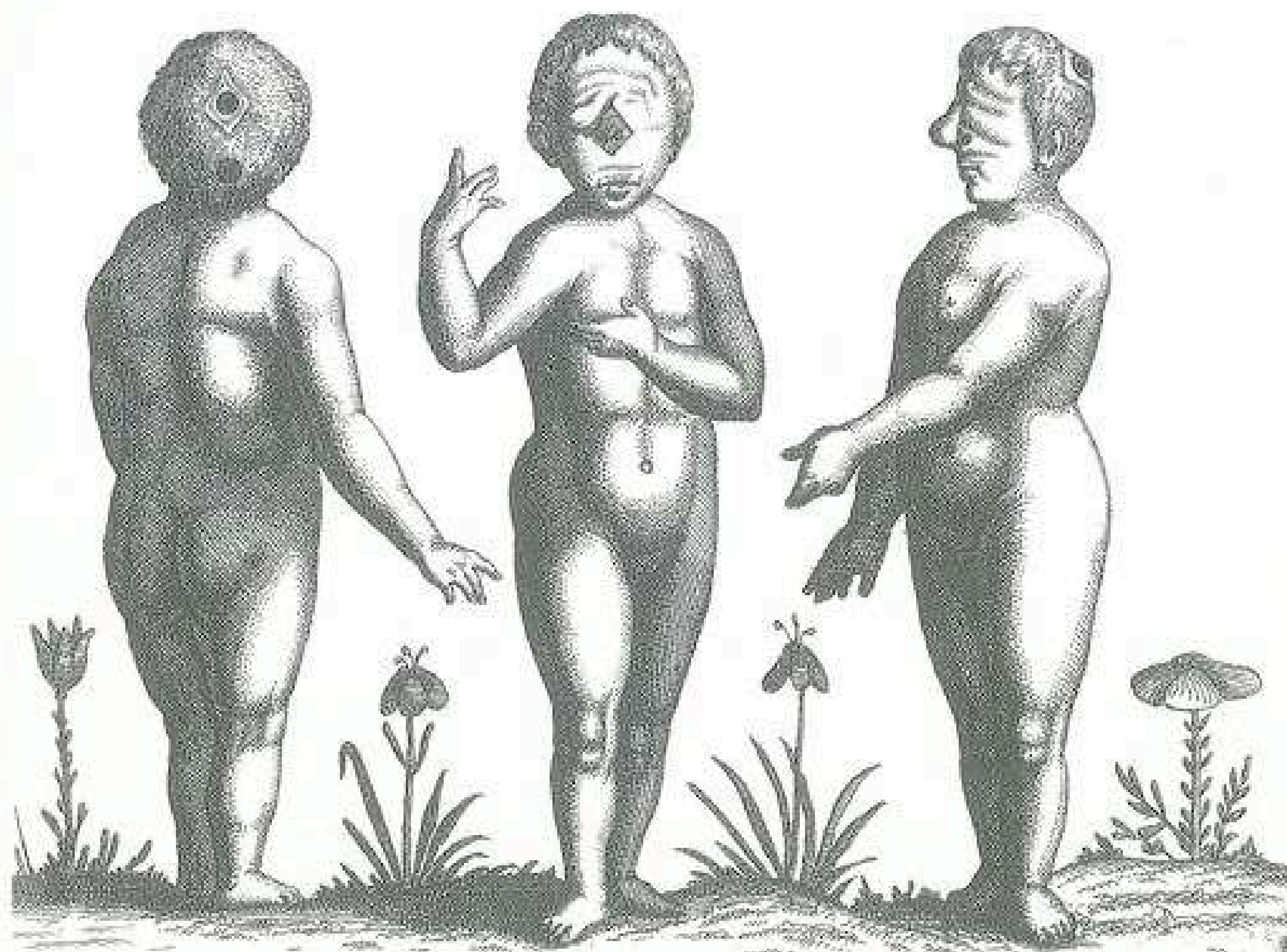
Alegoría de las naturalezas de Cristo
Alva y Astorga (1651), portada

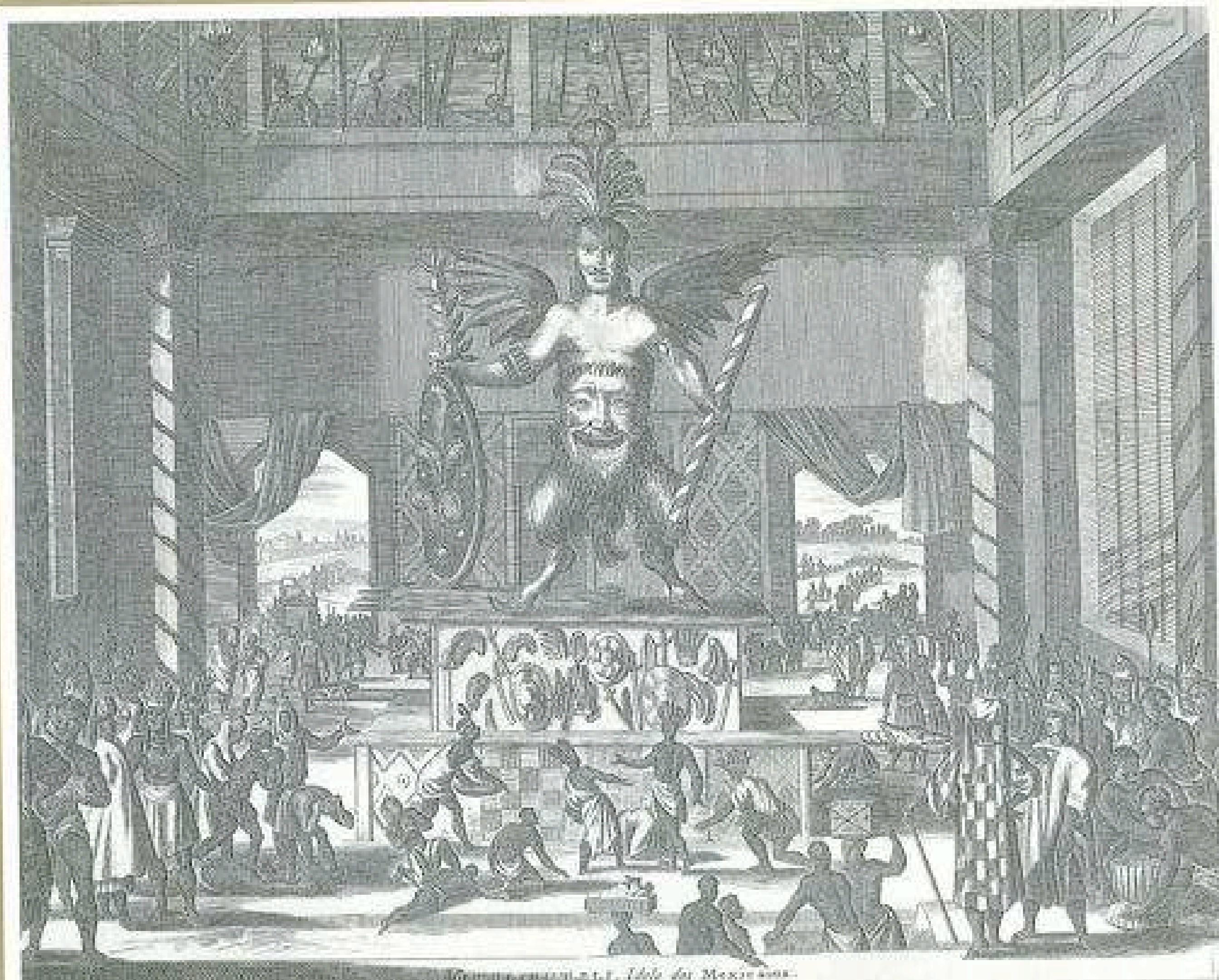
inexcusablemente, ahí está el *Dictionnaire infernal* de Collin de Plancy, libro de 1818, aquí presente en su sexta edición, que se agotó rápidamente, tanto en Francia como al llegar, en 1842, a España.

CUERPO FEMENINO

Una buena parte de los libros de este apartado están directamente relacionados con la historia de la anatomía. Desde el incunable de Ketham –que presenta el feto de una mujer embarazada en posición sedente–, a las minuciosas descripciones del aparato reproductor femenino y sus malformaciones. La mayoría de ellas se produjeron a lo largo del siglo XVII, y aparecen aquí representadas por las obras de

Monstruos por transposición
Liceti (1678), p. 133




Idole des Mexicains.
Vitzliputzli idolum Mexicanorum.

Bartholin, Graaf, Swammerdam, Bidloo y, ya entrado el siglo XVIII, por Palfin. Con estos libros, hemos querido mostrar el interés constante que despertó el cuerpo de la mujer, sobre todo en su función reproductora, entre los miembros de la clase médica. Sin embargo, la curiosidad por este tipo de representaciones se extendió también entre viajeros como el ornitólogo francés Le Vaillant, o artistas como Bossi y Gavarni, que dieron muestras de la inquietud que suscitaba el cuerpo, el rostro y la anomalía femenina. Otras imágenes, como las estampas del *Recueil de cent Estampes representant differentes Nations du Levant*, o las que acompañan los audaces relatos de Restif de la Bretonne, ilustran desde ángulos muy distintos el papel que ocupaba el concepto de virtud a la hora de establecer juicios que afectaban a la posición social de la mujer y que determinaban el comportamiento hacia ella. Por su parte, la difusión de la mitología, fundamentalmente la transmitida por *Las metamorfosis* de Ovidio, la convirtió en signo secular e iconográfico de las más diversas virtudes y vicios. Así, por ejemplo, en el tratado de matemáticas de Balbasor aparece como una hidra simbolizando la ignorancia; en el de Kircher está representada como una de las diosas de la fecundidad, y en el de Butler se nos ofrece como tentación, la otra cara del diablo. Con sentido del humor, y como resumen de la actitud hacia la mujer –a medio camino entre la desconfianza y la fascinación– que caracterizó al siglo XVIII, presentamos el grabado anónimo titulado *L'enjambée imperiale* [1789] que aparece en la colección de estampas satíricas del *Musée de caricature* en France (1834). En este grabado se nos muestra a Catalina la Grande dando una gran zancada entre Rusia y Asia. Varios dirigentes europeos observan, por debajo de sus faldas, sus actividades. Uno de ellos dice lo siguiente: «Hijos míos, he aquí un abismo dispuesto a engulliros».

CUERPO IMAGINARIO

Tres incunables españoles nos introducen, en esta vitrina, dentro del universo de los seres fantásticos de la literatura del siglo XV. Dos de ellos son ediciones distintas de *Los doce trabajos de Hércules* compuestos por el Marqués de Villena; el tercero es la bella versión de la historia de Calila y Dimna que realizó Juan de Capua con el título *Exemplario contra los engaños y peligros del mundo*. Aunque Calila y Dimna procede de la tradición oriental, no es casual que los otros dos libros tengan sus raíces en el mundo griego. Durante siglos tanto los viajes de Ulises, como las *Metamorfosis* de Ovidio, serán fuente de inspiración para artistas como Thulden, Picard o Assensio. Paralelamente, durante el siglo XVIII apare-

El dios mexicano Vitzliputzly
Anónimo (s.d.), Galiana..., libro 4673

Hércules da muerte a la hidra
Villena (1483), fol. 14



cerá la crítica a la ingenuidad y la credulidad que nos proporcionan en el primer cuarto del siglo XIX los *Tales of the cordelier metamorphosed.*

Nuevos relatos de viajes, realizados por héroes hoy olvidados pero muy populares en su época, nos conducirán al mundo de otros seres imaginarios como los que se encuentra en su trayecto Nicolai Klim, el personaje de Holberg, a lo largo de su periplo subterráneo. Los viajes fantásticos son una constante en la literatura y en la imaginación europeas. Y ya sea porque un elemento mágico transforme al héroe en un ser prodigioso, con poderes que le convierten en un testigo excepcional, como en el caso de Gomgam, creado por el abate Bordelon, o bien porque seamos capaces de adivinarnos a través de las características de los habitantes de esos supuestos nuevos mundos, de donde saldrán frutos tan cáusticos como el *Un autre monde* de Grandville, asistimos con ellos a la crítica de nuestra propia sociedad. No podían faltar tampoco las fábulas y los cuentos, que se convierten en una lectura educativa casi obligada desde el siglo XVII al XIX, un trayecto que está aquí representado por las fábulas de La Fontaine, La Motte y Samaniego. Dos alusiones nos recordarán que estos seres maravillosos no sólo encontraron espacio para manifestarse en los libros, también estuvieron presentes en el teatro; por un lado en los maravillosos escenarios creados por Della Bella, artista muy apreciado en la corte española del diecisiete, y por otro, en el grabado de Hogarth del interior de

un granero en el que se visten los artistas ambulantes del dieciocho. Ambas imágenes nos dan la medida de los muy distintos estratos sociales por los que estos portentos y fantasías pululaban. Otro libro mas, *Future logic or the grave made gay* de Swinbourne, testimonia la presencia de los monstruos con fines didácticos en un área tan árida como la lógica, aunque si se piensa dos veces se entenderá con facilidad que los conceptos absurdos como los fetos mal formados provenían todos, en el mundo moderno, de falsas copulaciones. Obsérvese, por ejemplo, el siguiente razonamiento de Alexandre Pope: «Supuso que el cerebro de un filósofo era como un gran bosque, en donde las ideas se ordenaban como animales de diferentes clases; que aquellas ideas copulaban y engendraban conclusiones; que cuando aquellas de diferentes Especies copulaban originaban monstruos y absurdidades, que la Mayor es el macho, que la Menor es la hembra, que copulan por el Término Medio y engendran la Conclusión».

Pero la imaginación ni es privilegio de la creación literaria, ni se mantiene, como si de un estanque se tratara, en unos perennes e incuestionados límites que lo hacen reconocible como lo sólo y siempre fantástico. Los libros de historia natural como el de Ferrer de Valdecebro y la *Physica sacra* de Scheuzer nos recuerdan las tremendas dificultades que a lo largo de la historia han surgido a la hora de determinar si algo era una invención o una realidad. Los distintos discursos se entrecruzaban, interfiriendo los significados simbólicos como los que aparecen en los emblemas de Sadeler, o los usos ornamentales como el de la *Postilla sobre los Evangelios* de Nicolao de Lyra, con esa otra imagen que pretendía presentar una versión inmaculada de la verdad.

Bibliografía

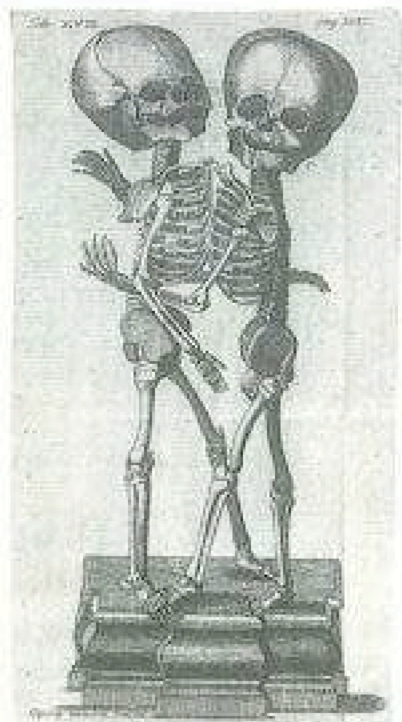
Cuerpo natural*

Aldrovandi, Ulisse [1522-1605]: *Opera omnia.* 13 vol. Vol 11, *Monstruorum historia,* Bononiae: Nicolai Tebaldini, 1642, BNE: 3/43665.

Anónimo: *Verdadera y notable relación de un niño que nació en Ostrabiza con tres ojos, s. XVII.* BNE: Ms 18182.

Bru de Ramón, Juan Bautista [1740-1799]: *Colección de láminas que representan los animales y monstruos del Real Gabinete de Historia Natural, con una descripción individual de cada uno,* 2 vol., Madrid: Andrés de Soto, 1784-86. BNE: ER 2795-6.

Esqueletos de siameses
Haller (1763), III, p. 109



BUFFON, Jean Louis Leclerq, Conde de [1707-1788]: *Histoire naturelle, générale et particulière avec la description du Cabinet du Roy*, Paris: Imprimerie Royale, 1750, 3ª ed., BNE: 3/71728.

BUFFON, Jean Louis Leclerq, Conde de [1707-1788]: *Historia Natural general y particular*, trad. por Joseph Clavijo y Faxardo, (21 vol.), vol. 5, Madrid: viuda de Ibarra, 1787, BNE: ER/ 4012.

CACHAPERO DE ARÉVALO, Pedro [segunda mitad XVI- ppios. XVII]: *El maestro Pedro Cachapero de Arévalo [...] á los muy insignes y sapientísimos doctores médicos, y á los ejercitantísimos médicos vulnerianos, y curiosos cirujanos*, Sevilla, [s. a.: 1610?] BNE. 3: VE /80/33.

HALLER, Albrecht von [1708-1777]: *emendata aucta et renovata*, (3 vol.), vol. 3, Lausanne: Francisci Grasset, 1763-68, BNE: 2/63074.

JACOBAEUS, Oligenus [1650-1701]: *Museum regium, seu catalogus rerum tam naturalium quam artificialium [...]*, Hafniae, 1696, BNE: R/7958.

LICETI, Fortunio [1577-1657]: *De monstris ex recensione Gerardi Blasii, Patavii: Haeredes Pauli Frambotti, 1668*, BNE: 3/3813.

OBSEQUENS, Julius [s. IV?]: *Julii Obsequentis Prodigiorum liber, ab Urbe condita usque ad Augustum Caesarem, omni tantum extabat fragmentum, nunc Demum histoiriarii beneficio per Conradum Lycosthenem Rubeaquensem integritati suae restitutus. Polydori Vergilii Urbinatis De prodigiis libri III. Joachimi Camerarii Pabergensis De ostentis libri II*, Basilea: Joannis Oporini, 1552, BNE: 7/13304.

PARÉ, Ambroise [1510?-1590]: *Opera chirurgica... A docto viro plerisque locis recognita: & latinitate donata Jacobi Guillemeau ... labore & diligentia. Omnia nunc demum magno studio elimata: et novus iconibus elegantissimis illustrata*, Francofurti ad Moeum: apud Joannem Feyrabend, impensis Petri Fischeri, 1594, BNE: 3/4444.

PARRA, Antonio [s. XVIII]: *Descripción de diferentes piezas de Historia Natural, las más del ramo marítimo representadas en 75 láminas*, La Habana: Imprenta de Capitanía General, 1787, BNE: 3/51070.

RIVILLA BONET Y PUEYO, José de [s. XVII]: *Desvios de la Naturaleza o Tratado del origen de los monstruos*, Lima: Imprenta Real, Joseph Contreras y Abad, Impresor del Santo Oficio, 1695, BNE: R/12601.

SANDIFORT, Eduard [1742-1814]: *Thesaurus dissertationum programmatum*, (3 vol.), Rotterdam, 1768-69, vol. 2, BNE: 2/16957.

SCHOTT, Gaspar [1608-1666]: *Physica curiosa, sive mirabilia naturae et artis* (2 vol.), Herbipoli: Fobus Hertz, 1667, BNE: 3/49723-4.

WORM, Olaf [1588-1654]: *Museum Wormianum, seu Historia rerum rariorum, tam naturalium, quam artificialium, tam domesticarum, quam exoticarum*, Amstelodami, Ludovicum & Danielem Elzevirios, 1655, BNE: 2/12764.



Cuerno de narval y otras monstruosidades Jacobaeus (1696), lám 7.

Catálogo de imágenes expuestas

Aldrovandi, Ulisse [1522-1605]: *op. cit.* BNE: 3/43665, p. 463 (Feto sin cuello)

Anónimo: *Fenómenos extraordinarios de la Naturaleza. Niños que viven. Este juego particular se ve en una Niña negra y blanca ó color Pío, y un Niño Mulato, ambos de la edad de 6 años nacidos en California* [...], [s.l.: Madrid], Librería de Escribano, [ca 1787]. BNE: Invent 14815.

Anónimo: *Figura de un niño con cuernos nacido en Turquía,* 1647. BNE: Mss 2378 p. 483.

Buffon, Jean Louis Leclerq, Conde de [1707-1788]: *Historia Natural general y particular,* Signatura vol. 5: ER/ 4012, entre 328 y 329 (El cíclope de Dubourg).

Debay, Auguste [1802-1890]: *Histoire naturelle de l'homme et de la femme depuis leur apparition sur le globe terrestre jusqu' a nous jours. Race Humaine primitive, ses métmorphoses en races-types et variétés de race suivi de L'Histoire des Monstruosités humaines, avec dix gravures,* Paris: E. Dentu, 1861. BNE: 1/54573, tb 7 (Obeso y esquelético).

Ferrer de Valdecebro, Andrés [1620-1680]: *Govierno general moral y político, hallado en las aves más generosas y nobles,* Madrid: Melchor Alegre, 1669. BNE: 2/56563, p. 155 (Avestruz).

González, Antonio: *Niña monstruosa de dos cabezas en formol,* 1745. Estampa. BNE: Invent 14868.

Haller, Albrecht von [1708-1777]: *op. cit.*, vol 3. BNE: 2/63074, p. 109 (Esqueleto de siamesas).

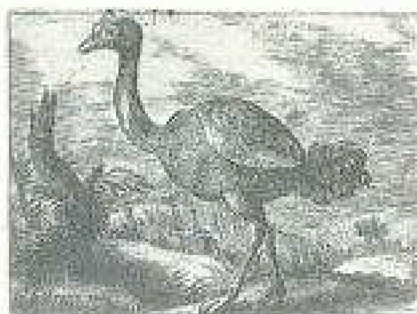
Liceti, Fortunio [1577-1657]: *Op. cit.* BNE: 3/3813: p. 309 (Siamés monocéfalo), p. 346; (Los hermanos Colareto), p. 135; (Monstruo por transposición de partes de la cara).

Lychosthenes, Conrad [1518-1561]: *Prodigiorum ac ostentorum chronicon quæ praeter naturae ordinem, motum, et operationem, et in superioribus & his inferioribus mundi regionibus, [...],* Basilea: Henricum Petri, 1557. BNE: R/21904, p. 284. (Siameses hemafroditas).

Paré, Ambroise [1510?-1590]: *op. cit.* BNE: 3/4444: p. 728 (Siameses hemafroditas), p. 463 (Monstruo de Lutecia).

Parra, Antonio [s. xviii]: *op. cit.* BNE: 3/51070, lám 71 (Perfil de negro con hernia de sacro).

Ribera, José [1588-1652]: *Cabeza grotesca.* BNE: Invent 43427.



Avutarda
Ferrer de Valdecebro (1669?), p. 155

Rivilla Bonet y Pueyo, José de [s. xvii]: *op. cit.* BNE: R/12601, portada.

Scheuzer, Jean-Jacques [Scheuchzer, Johann Jakob-1642-1733]: *Physica sacra*, 1731-35, 4 vol., V. II. BNE: ER 4074, tb CCCXIII (Rinoceronte).

Schott, Gaspar [1608-1666]: *op. cit.* Tomo II. BNE: 3/49724, p. 818. (Camelo pardalis).

Torrubia, Joseph [1700-1768]: *Aparato para la Historia Natural Española*, Madrid: Hrdos. de Don Agustín Gordejuela y Sierra, 1754. BNE: 3/31404, lám XIV. (Abeja con planta).

Cuerpo político

Alciato [Alciati, Andrea 1492-1550]: *Emblemas*, Madrid: tipg. de la Merced, 1749, BNE: 2/4059.

Aldrovandi, Ulisse [1522-1605]: Opera omnia, 13 vol., Vol 10: *De Serpentum et Draconum*, Bonomiae: Clementem Ferrorium, 1640. BNE: 3/43664.

Byron, John [1723-1786]: *Viage del comandante Byron al rededor del Mundo, hecho ultimamente de orden del almirantazgo de Inglaterra: en el cual se da noticia de varios países [...], trad por el Dr. D. Casimiro de Ortega*, Madrid: Imprenta de la Real Gaceta, 1769, Signatura: 2/47895.

Picart, Bernard: *Ceremonies et coutumes religieuses des peuple idolatres*, Amsterdan; Chez J. F. Bernard, 1733. BNE: ER 1527, p. 132.

Debay, Auguste [1802-1890]: *Histoire naturelle de l'homme et de la femme depuis leur apparition sur le globe terrestre jusqu'a nous jours. Race Humaine primitive, ses métmorphoses en races-types et variétés de race suivi de L'Histoire des Monstruosités humaines, avec dix gravures*, Paris, E. Dentu, 1861. BNE: 1/54573.

Grasset de Saint Sauveur, Jacques [1757-1810]: *Encyclopaedie des voyages*, Paris: Deroy, 1796. BNE: ER 2274.

Lavater, Johann Caspar [1741-1801]: *L'art de connaître les hommmes par la physiognomie* (10 vol), Paris, 1820, vol 1. BNE: 2/20339.

Le Bruyn, Corneille [Bruin, Cornelis de 1652-1726?]: *Voyages de Monsieur Corneille Le Bruyn par la Moscovie, en Perse*, [...], Amsterdam: Freres Wetstein, 1718, BNE: ER 2229-30.

Linschoten, Jan Huygen van [1563-1633]: *Navigatio ac itinerarium Johannis Hugonis Linscotani in orientalem siue lusitanorum india*, Hagae-Conitis: Alberti Henrici, apud Aegidium Elsenimm, 1599. BNE: ER 2245.

Lychosthenes, Conrad [1518-1561]: *Prodigiorum ac ostentorum chronicon qua praeter naturae ordinem, motum, et operationem, et in superioribus & his inferioribus mundi regionibus, [...]*, Basilea: Henricum Petri, 1557, BNE: R/21904.

Magnus, Olaus [Masson, Olof- 1490-1558]: *De gentium septentrionalium*, Basilea, Henric Petrine, 1567, BNE: R/21146.

Mandevilla, Juan de [1300?-1372]: *Libro de las maravillas del mundo y de la Tierra Santa*, Valencia, 1521. BNE: R/13148.

Ovidio [Publio Ovidio Nasón- 43 a. C.-18 d. C.]: *Les metamorphoses*, A Amsterdam: R. & J. Wetstein & G. Smith, 1732, BNE: ER/4402.

Paré, Ambroise [1510?-1590]: *Thesaurus chirugiae continens praestantissimorum autorum*, Francofurti: Nicolai Hoffmanni, 1610, BNE: 3/57102.

Perrault, Charles [1628-1703]: *Les Contes de Perrault. Compositions de Gustave Doré* [1832-1883], Paris, Editio Hetzel, 1862, BNE: BA 195.

Schedel, Hartmann [1440-1514]: *Liber chronicarum*, Nuremberg, Antonius Koberger, 1493, BNE: I/884.

Seriman, Zaccaria [1708-1784]: *Viaje de Enrique Wanton a las tierras australes y al País de las Monas*, Alcalá de Henares: María García Briones,1769, BNE: 3/28921.

Stuys, Jean [Struys, Jan Jansen-1630-1694]: *Les voyages de Jean Stuys en Moscovie, Tartarie [...]*, Amsterdam, 1681. BNE: ER 2331.

Torrubia, Joseph [1700-1768]: *La gigantologia Spagnola vendicata*, Napoli: Stamperia Muziana, 1760, 4º BNE: 3/64161.



Luchesthenes, (1557), portada

Catálogo de imágenes expuestas

Aldrovandi, Ulisse [1522-1605]: *op. cit.*, Vol 11, BNE: 3/43665: p. 9 (Hombre-burro), p. 16 (Hombres peludos de Canarias), p. 378 (Monstruo nacido en la Bética).

Alciato [Alciati, Andrea-1492-1550]: *op. cit.*, BNE: 2/4059, p. 119 (Imposible querer hacer blanco a un negro).

Anónimo: *Gallerie agreable du monde*, Leiden, Pierre Vander (s.a.) América. BNE: ER 2082, Estampa 4646 (Castigo con pena de muerte a indígenas criminales de La Florida).

Anónimo: *Figuras orgiásticas*, Estampa. BNE: Invent 16416.

Anónimo: *Ninfa dormida*. Dibujo. BNE: B 8233.

Metz, Conrad Martin [1749-1827]: *Escena de antropofagia de los Tritones*, 1806. Dibujo. BNE: B 9756.

ANÓNIMO: *Libro del Anticristo*, trad por Martín Martínez de Ampiés, Burgos: Fadrique de Basilea, 1497, BNE: I/543, p. 4 (como el padre del anticristo havra ptte con su hija).

ANÓNIMO: *América*, s.l., s.a. BNE: ER 2373, p. 160 (Hombre león del Potosí devorando a un individuo).

ANÓNIMO: *Biblia Sacra*, ca. 1259. BNE: mss 229, fol 241v (Capital miniada, letra U)

ANÓNIMO: *Lo que son los franceses*, s. XIX. Estampa color. Signatura: Invent 46764.

DEBAY, Auguste [1802-1890]: *op. cit.* BNE: 1/54573, planche IV (Hombre león y Hombre con cola).

ESCUELA DE TOURS, [Jean Fouquet?]: *Libro de horas según el uso de Roma*, Tours, c. 1450 Signatura: vit 25-3: Fol 47v. (Hombre pavo real), Fol 67r. (Lamia o mujer serpiente.)

LAVATER, Johann Caspar [1741-1801]: *op. cit.* Vol 6. BNE: 2/20344, p. 15 (El asesino).

LAVATER, Johann Caspar [1741-1801]: *op. cit.* Vol 1. BNE: 2/30339, p. 212 (Populacho).

LICETI, Fortunio [1577-1657]: *De monstris ex recensione Gerardi Blasii*, Patavii: Haeredes Pauli Frambotti, 1668. BNE: 3/3813, p. 149 (Hombres bicolores).

LYCHOSTHENES, Conrad [1518-1561]: *op. cit.* BNE: R/21904: p. 12 (Raza de mujeres barbudas), p. 13. (Negro con el labio inferior de cuchara), p. 125 (Raza de hombres con orejas gigantes y Hombre elefante).

MAROLLES, Michel de: Tableaux du temple des musées tirez du cabinet, Paeris, 1655, BNE: ER 1350, p. 55 (Cycnus y el Minotauro)

PERRAULT, Charles[1628-1703]: *op. cit.* BNE: BA 195, planche 14 (El ogro degollando a las niñas).

SCHEDEL, Hartmann [1440-1514]:.*op. cit.* BNE: I/884, p.. 13 (Mapa y razas).

STUYS, Jean [Struys, Jan Jansen-1630-1694]: *op. cit.* BNE: ER 2331, p. 288, estampa 14 (Mujer sometida a desollamiento).

CUERPO SOBRENATURAL

ALVA Y ASTORGA, Pedro de: *Naturae prodigium.Gratiae Portentum*, Matriti, s.i., 1651, BNE: 3/42413.

ANÓNIMO: *Biblia Sacra*, ha. 1259, BNE: Mss 229.

ANÓNIMO: *Cordiale quantuor novissimorum*, Zaragoza: Pablo Hurus, 1494, BNE: I/522.

ANÓNIMO: *Gallerie agreable du monde*, Leiden, Pierre Vander (s.a.), BNE: ER 2082, estampa 4326.

ANÓNIMO: *Libro de Horas de Carlos V*, [s. XVI]. BNE: Mss VIT 24-3

ANÓNIMO: *Libro de Horas*, Francia, [s. XVI]. BNE: Mss RES 187.

ANÓNIMO: *Libro del Anticristo*, trad por Martín Martínez de Ampiés, Burgos, Fadrique de Basilea, 1497, BNE: I/543.

ANÓNIMO: *Theatrum bibilicum hoc est Historiae Sacra*, Nicolaum Iohannnis Piscatorem, 1638, BNE: ER 1380.

COLLIN DE PLANCY, Jacques Alban Simon Collin Danton [1794-1881]: *Dictionnaire infernal, 6ème edition. 550 gravures parmi les quels les portraits de 72 demons desinés par M.L. Breton*, Paris: Henry Plon, 1863, BNE: 1/35032.

EL ABAD JOAQUÍN [Joaquín de Fiore-1130-1202]: *Breviloquio sobre la concordancia de ambos Testamentos*, siglo XIV. BNE: Mss 6972.

ESCUELA DE TOURS [¿Jean Fouquet?]: *Libro de horas según el uso de Roma*, Tours, ha. 1450. BNE: Mss VIT 25-3.

HARRIS, JOHN: *Navigatium atque Itinerarium Bibliotheca or A Complete Collection of Voyages and Travels*, London, 1744-48, 2 vol., 2 vol. BNE: ER 2043.

HOLANDA, Francisco de [1517-1584]: *De aetatibus mundi imagines*, [Coepi Has Imagines Mundi, Ebora, Mense Augusti, BNE: B[arcia] 6926-7073 (14-26).

HOLBEIN, Hans «El Joven» [1497?-1543]: *Retratos y tablas del viejo testamento*, Lion de Francia, 1543. BNE: ER 1671.

JACOBO DE LA VORÁGINE [h. 1230-1298]: *La legende dorée*, Paris: Antoine Verarde, 1496. BNE: I/1442 f.

LOYOLA, Ignacio de [1491-1556]: *Exercitia spiritualia*, Antherpiae, Michaelen Knobbaert, 1676. BNE: ER 4244.

LOZANO, Pedro [1697-1752]: *Colección de estampas que representa los principales casos del Antiguo y Nuebo (sic) Testamento*, Madrid: Antonio Sancha, 1778. BNE: ER 3800.

MAESTRO DE MARÍA DE BORGOÑA: *Libro de Horas*, Flandes, s. XV. BNE: Mss VIT 25-5.

TALLER DE GANTE: *Libro de Horas*, Flandes, s. XV. BNE: Mss VIT 24-10.

VRELANT o VREDELANT, Guillermo [ca.1410-1487]: *Libro de Horas de Doña Leonor de la Vega*, Flandes, ca. 1470-90 (13 cm). BNE: Mss VIT 24-2.

Monstruo de Rávena
Aldrovandi (1642), p. 370



Catálogo de imágenes expuestas

ALDROVANDI, Ulisse [1522-1605]: *op. cit.*,Vol 11. BNE: 3/43665: p. 358 (Monstruo arzobispal), p. 368 (El Antipapa).

ANÓNIMO: *La posdata El diablillo tentador*. Sátira, s. XIX. BNE: Invent 17955.

ANÓNIMO: *Voyez les Comtes rendus aux chambres assembles de Clemont Ferrand et Billon*, 1763. Estampa. BNE: Invent 37955.

ANÓNIMO: *Libro del Anticristo, idem* BNE: I/543, p. 5 (como el anticristo ha de nascer en Babilonia).

BORDELON, Laurent Abbé [1653-1730]: *L'histoire des imaginations extravagantes de Monsieur Oufle: causées par la lecture des livres qui traitent de la Magie, du Grimoire, des Démoniaques, Sorciers [...]*, Paris: Le Mercier, 1710, 2 vol. BNE: vol. 2: Cerv 2719, pp. 306-307 (Asamblea de brujas o sabbat).

DÜRER, Albrecht [1471-1528]: *Apocalypsis cum figuris*, Nurmberge, [Anthonius Kobergei], 1498. BNE: I/1 estampa 12 (La bestia con cuernos de cordero).

HOLANDA, Francisco de [1517-1584]: *De aetatibus mundi imagines*, [1543-1573]. BNE: B[arcia] 7073 (14-26), f. 87v (Ángel).

LA MOTTE, Antoine Houdart de [1672-1731]: *Fables Nouvelles dediées au Roy*, Paris: Gregoire Dupuis, 1719. BNE: ER 2356, p. 51 (La maga).

LOYOLA. Ignacio de [1491-1556]: *op. cit.* BNE: ER 4244, p. 202 (El diablo tentando a Jesucristo).

LOZANO, Pedro [1697-1752]: *op. cit.* BNE: ER 3800: lám 165 (Jonás devorado por la ballena), lám 151 (Visión de Isaías), lám 154 (Visión de Ezequiel).

MALLERY, C. de [Maillei, Karl van-1571-1635?]: *Pecatti fomes, vincula poena*, (s.l.) (s.i.) (s.a) BNE: ER 1639 Estampa 4 (Dos diablos torturando).

MERICA, Pedro [fl. 1551-1570] (sculp.), *Brueghel El Viejo* [fl. 1551-1570] (del.) *Envidia*. Signatura: Invent 37014.

MERICA, Pedro[fl. 1551-1570] (sculp.), *Brueghel El Viejo* [fl. 1551-1570] (del.) *Gula*. Signatura: Invent 37013.

MERICA, Pedro [fl. 1551-1570] (sculp.), *Brueghel El Viejo* [fl. 1551-1570] (del.) *Lucuria*. Signatura: Invent 37011.

MONOGRAFISTA AA [s. XVIII]: *Las tribulaciones de San Antonio*. Signatura: Invent 43164

PARÉ, Ambroise [1510?-1590]: *Opera chirurgica docto viro recognita & latinitate donata*, Francofurti ad Moeum: apud Joannem Feyrabend, impensis Petri Fischeri, 1594, folio grab. BNE: 3/4444, p. 731 (Monje ternera).

PINELLI, BARTOLOMEO, *L'asino d'oro*, de Apuleyo, Roma, s.i., BNE: ER 3392, estampa 4 (Aristome escondido y Sócrates muerto por las magas).

TALLER DE GANTE: *op. cit.* BNE: Mss VIT 24-10 fol. 119 r (Jabalí peregrino).

CUERPO FEMENINO

ANÓNIMO: *Musée de caricature en France ou Histoire Pittoresque de la Satire, Malice, et de la Gaieté françaises*, Paris, 1834, BNE: ER 1024.

ANÓNIMO: *Recueil de cent Estampes representant differentes Nations du Levant, tirées sur les Tableaux peints d'après Nature en 1707 et 1708 par les ordres de M. de FERRIOL, Ambassadeur du Roi a La Porte, et gravées en 1712 et 1713 par les soins de Mr. LEHAY,* Paris, 1714. BNE: ER 1843.

BALBASOR, Francisco: *La campaña de Manfredonia. Tratado mathematico,* Sevilla: Juan Blas de Quesada, 1726. BNE: 2/15139.

BARTHOLIN, Thomas [1616-1680]: *Anatome quartum renovata (...) Cum iconibus ....* Lugduni: Marci et Joan Henrici Huguetan, 1684. BNE: 2/23262.

BARTHOLIN, Thomas [1616-1680]: *Historiarum anatomicarum rariorum centuria I et II,* Amstelodami: Apud Ioannem Henrici, 1654, BNE: 2/58063.

BEATO DE LIÉBANA [s. VIII]: *Comentarios sobre el Apocalipsis,* ha. 1047. BNE: Vitr 14-2, fol. 225.

BIDLOO, Godefridi [Bidloo, Govard-1647-1713]: *Anatomia humani corporis cenum, quinque tabulis,* Amstelodami, Joannis à Someren, 1685. BNE: ER 3084.

BOSSI, Benigno [1727-1797]: *Fisonomia posibili,* Parte prima, s.l., s.i., 1776-1778. BNE: ER 1151.

BUTLER, Samuel [1613-1680]: *Hudibras, written in the time of the late wars, corrected and amended with serveral additions an annotations,* London: Sawbridge, 1709. BNE: Cerv 2336.

CAVARNI [Sulpice Hippolyte Guillaume Chevalier-1804-1866]: *Oeuvres nouvelles. Etudes dandrogynes,* Paris, s.a. BNE: ER 3434.

GRAAF, Regnier de [1641-1673]: *Nouvelles decouvertes sur les parties de l'homme et de la femme:* Warsovi, Frederic Clovski, 1701. BNE: 3/22290.

KETHAM, Johannes [s. XV]: *Epílogo en medicina y en cirugia conveniente a la salud,* Pamplona: Arnaud Guillen de Brocar, 1495. BNE: I/1355.

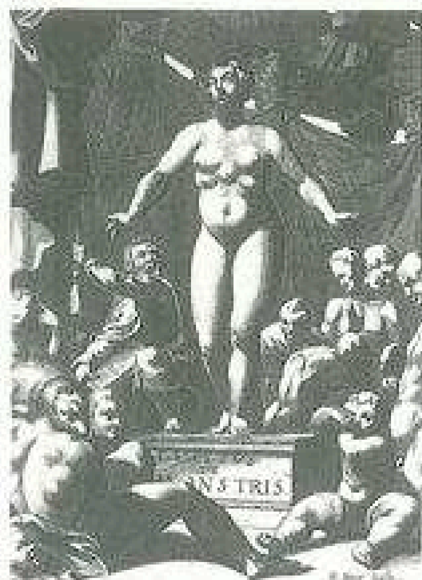
KIRCHER, Athanasius [1602-1680]: *Mundus subterraneum, in liber XII,* Amstelodami: Joannes Janssonius, 1678. BNE: R/ 38591.

LE VAILLANT, François [1753-1824]: *Voyage de F. Le Vaillant dans l'interieur de l'Afrique,* Paris: Crapelet, (s. a.), 2 vol. BNE: ER 2182, p. 14.

OVIDIO [Publio Ovidio Nasón-43 a. C.-18 d. C.]: *Les metamorphoses,* 2 v. A Amsterdam: Chez R. & J. Wetstein & G. Smith, 1732, folio, vol. 2. BNE: ER/4403.

PALFIN, Jean [Palfijn, Johannes-1650-1730]: *Anatomie du corps humain, avec des remarques utiles aux chirurgiens dans la pratique de leurs opérations,* Paris. Guillaume Cavalier, 1726. BNE: 3/38871.

PICART, Bernard [1673-1733]: *Impostures innocentes,* A Amsterdam: Veuve de Bernard Picart, 1734. BNE: ER 944.



Liceti (1668), portada

Restif (o Retif) de la Bretonne, Nicholas Edmond [1734-1806]: *Le paisan perverti ou Les Dangeurs de la Ville*, 5 vol., La Haie, 1776, vol 2. BNE: 3/37472.

Restif (o Retif) de la Bretonne, Nicholas Edmond [1734-1806]: *Le paisan perverti ou Les Dangeurs de la Ville*, 5 vol., La Haie, 1776, vol 3. BNE: 3/37473.

Swammerdam, Joan [1637-1680]: *Miraculum Naturae: sive Uteri Muliebris Fabrica*, Lugduni Batavorum: apud Severium Matthaei, 1672. BNE: 3/3037.

Catálogo de imágenes expuestas

Aldrovandi, Ulisse [1522-1605]: *op. cit.*, Vol. 11. BNE: 3/43665: p. 20 (Mujer peluda), p. 517 (Hemafrodita con el tórax abierto).

Anónimo: *Niña romana que estuvo encerrada 10 años*, 1788. BNE: invent 14811.

Anónimo: *Libro de Horas de Carlos V*, s. xvi, BNE: Mss VIT 24-3, p.18 (La serpiente tentando a Eva).

Anónimo: *Recueil de cent Estampes representant differentes Nations du Levant*,... BNE: ER 1843, p. 87 (Joven armenia conducida a la Iglesia).

Bartholin, Thomas [1616-1680]: *op. cit.*, 1684. BNE: 2/23262 Tab. XLVII, p. 279 (Trillizos y placenta).

Bartholin, Thomas [1616-1680]: *op. cit.*, 1654. BNE: 2/58063, p. 210 (Aparato urológico y ginecológico femenino).

Beato de Liébana [s. viii]: *op. cit.* BNE: Vitr 14-2, fol 225 (Ramera y Bestia).

Boucher, François [1703-1770]: *Mujer desnuda*. Dibujo. BNE: B-9062.

Buffon, Jean Louis Leclerq, Conde de [1707-1788]: *Historia Natural general y particular*, trad. Por Joseph Clavijo y Faxardo, 21 vol., v. V, Madrid: Viuda de Ibarra, 1787. BNE: ER/ 4012: pp. 298-299 (Negra albina), pp. 318-319 (Niña peluda. Vista frontal), pp. 318-19 (Niña peluda. Vista dorsal), pp. 326-327 (Las siamesas Judith y Helen).

Cowper, Guilielmo [Cowper, William-1666-1709]: *Anatomia corporum humanorum omnia nunc primun latinitate donate*, Lugduni Batavorum, apud Joanners Arnoldum Langerac, 1739. BNE: 3/45355: tab. 2 (Mujer desnuda), tab 54 (Disección de abdomen de embarazada).

Gavarni [Sulpice Hippolyte Guillaume Chevalier-1804-1866]: *op. cit.* BNE: ER 3434, estampa 10 (Mme. Abraham).

Graaf, Regnier de [1641-1673]: *op. cit.* BNE: 3/22290: tab II, p. 8 (Labios vaginales), tab. III, p. 16 (Disección del clítoris).

HOGARTH, William [1697-1764], *Credulidad, superstición y fanatismo*, 1762. BNE: ER 3087. Estampa 81.

LAVATER, Johann Caspar [1741-1801]: *Essai sur la physiognomie, destiné a faire connaître l'homme et a le faire aimer*, La Haye, [s.d.]. BNE: 5/1540 p. 21 (Musa de varios pechos amamantando).

LE VAILLANT, François [1753-1824]: *op. cit.* BNE: ER 2182, lám 14 (Mujer hotentota).

LICETI, Fortunio [1577-1657]: *De monstris ex recensione Gerardi Blasii*, Patavii: Haeredes Pauli Frambotti, 1668, Signatura: 3/3813, portada (Parnaso de monstruos).

LYCHOSTHENES, Conrad [1518-1561]: *Prodigiorum ac ostentorum chronicon qua praeter naturae ordinem, motum, et operationem, et in superioribus & his inferioribus mundi regionibus, [...]*, Basilea: Henricum Petri, 1557. BNE: R/21904: p. 13 (Mujer ovípara), p. 443 (Mujer amamantando un lobezno), p. 447 (Mujer león).

MAROLLES, Michel de: *Tableaux du temple de musées tirez du cabinet...*, Paris, 1655. ER 1350 Estampa 33 (Pandora).

MAZZOLI (inv.) PICART (sculpt): *Bruja y vestias (sic)*, 1732. BNE: Invent 37269.

PALFIN, Jean [Palfijn, Johannes-1650-1730]: *Anatomie chirurgicale*, Paris: Cavelier et fils, 1753. BNE: 2/18839 pl. XVI, p. 282 (Disección de mujer).

RESTIF (o Retif) DE LA BRETONNE, Nicholas Edmond [1734-1806]: *op. cit.* Vol. 3. BNE: 3/37473, p. 31 (Mujer en el trono de placer).

RESTIF (o Retif) DE LA BRETONNE, Nicholas Edmond [1734-1806]: *op. cit.*, Vol. 1 BNE: 3/37471, p. 219 (Tres mujeres acariciándose con mirón en el techo).

SWAMMERDAM, Joan [1637-1680]: *op cit.* BNE: 3/3037, tab I (Útero).

VRELANT, Guillermo: *Libro de Horas del Doña Leonor de la Vega*, Flandes, ca. 1470-90. BNE: VIT 24-2, fol 68 v (Isabel saluda a María encinta).

CUERPO IMAGINARIO

ANÓNIMO: *Tales of the cordelier metamorphosed*, London: Bulmer and Nicol, 1821. BNE: U/9129, pp. 44-45.

BORDELON, Laurent Abbé [1653-1730]: *Gomgam ou l'homme prodigieuse, transporté dans l'air, sur la terre et sous les eaux*, 2 vol. Paris, 1702. BNE: BN 3/30531.

CAPUA, Juan de [fl. 1260]: *Exemplario contra los engaños y peligros del mundo*. Zaragoza: Pablo Hurus, 1493. BNE: I/ 1994.

DELLA BELLA, Stefano [o Etienne de la Belle- 1610-1664]: *Tomo terzo. Contenente rami XCVIII di Stefano della Bella*, s.l., s.a. BNE: ER 1170.

FERRER DE VALDECEBRO, Andrés [1620-1680]: *Gobierno general moral y político hallado en las aves más, generosas y nobles*, Madrid: Melchor Alegre, 1699. BNE: 2/56563.

GRANDVILLE, Jean Ignace Isidore Gerard [1803-1847]: *Un autre monde*, Paris: H. Founier, 1844. BNE: BA 7604.

HOGARTH, William [1697-1764]: *Actrices ambulantes en el establo*, BNE: ER 3087, est. 38.

HOLBERG, Ludvig [1684-1754]: *Nicolai Klimii iter subterraneum*, Hafniae et Lipsiae, Jacobi Preussis, 1741. BNE: 2/5374.

LA FONTAINE, Jean de[1621-1695]: *Fables choisies mises en vers, par J. de La Fontaine*, 4 vol., Paris: Charles Antoine Jombert, 1755-59, vol. 4. BNE: ER 2418

LA MOTTE, Antoine Houdart de [1672-1731]: *Fables Nouvelles dediées au Roy*, Paris: Gregoire Dupuis, 1719. BNE: ER 2356.

LYRA, Nicolao de [ca. 1270-1340]: *Postilla sobre los Evangelios*, siglo XV. BNE: Mss 12679.

MAROLLES, Michel de: *Tableaux du temple des muses tirez du cabinet...*, Paris, 1655. BNE ER 1350.

OVIDIO [Publio Ovidio Nasón-43 a. C.-18 d. C.]: *Metamorfoseos e transformaciones de Ovidio traducidos al castellano con algunas notas para su inteligencia por don Francisco Crivell, ilustrado con estampas finas por Don José Ausenio*, Madrid: Imprenta Real, 1805. BNE: ER 4307.

SADELER, Johan [m. 1665?]: *Simbola divina et humana Pontificum Imperatorum Regnum Accerit brevis et facilis Isagoge*, Fracofurti: Apud Godefridum Schonwetterm, 1663, vol. 2. BNE: ER 1372.

SAMANIEGO, Félix María [1745-1801]: *Fabulas arregladas con estampas de Rodriguez*, Madrid, 1804. Signatura:. Usoz 3371.

SCHEUZER, Jean-Jacques [Scheuchzer, Johann Jacob-1642-1733]: *Physica sacra*, 4 vol., 1731-35, vol. 2 BNE ER 4074.

SCHEUZER, Jean-Jacques [Scheuchzer, Johann Jacob-1642-1733]: *Physica sacra*, 4 vol., 1731-35, vol. 3 BNE ER 4075.

SWINBOURNE, Alfred: *Future logic or the grave made gay, an attempt to popularise the science of reasonint by the combination of humorous pictures with examples of reasoning taken from daily life, with original illustrations from drawings by the author engraved on wood by G. Rearson*, 2nd ed., London: Longmans, Green and Co., 1875. Signatura: 1/56310.

THULDEN, Theodor van [1606-1669]: *Les travaux d' Ulise*, Paris: Mariette le fils, 1633. BNE: ER 2808.

VILLENA, Enrique, Marqués de [Enrique de Aragón- 1384-1434]: *Los doce trabajos de Hércules*, Burgos: Juan de Burgos, 1499, BNE: I/ 2537.

VILLENA, Enrique, Marqués de [Enrique de Aragón- 1384-1434]: *Los doze trabajos de Hércules*, Zamora: Antonio de Centenera, 1483. BNE: I/2441.

Monstruos Marinos
Lichosthenes (1557), p.28


De prodigiis



Catálogo de imágenes expuestas

ALDROVANDI, Ulisse: *Op. cit.*.Vol. 1 Ornitología. BNE: 3/43655, fol. 612 (Harpía).

ANÓNIMO (s. XIX): *Hombre disfrazado de saltamontes fumando.* Dib. color BNE: B 9911.

ANÓNIMO (s. XIX): *Napoleón y su consejero van a ver al cancebero.* Signatura: Invent 43519.

ANÓNIMO: *Monstruos marinos.* BNE: Invent 31516.

ANÓNIMO: *Polifemo devorando a los amigos de Ulyses*, grab BNE: Invent. 4833.

ANÓNIMO [1784]: *Monstruo aparecido en la laguna de Tagua*, grab. BNE:. Invent 14807.

ANÓNIMO: *El monstruo fiero de los Pirineos*, Bayona: F. de Pló, Rue de l'Empereur, [s.a.] BNE: VE Cª. 505, nº 212.

ANÓNIMO: *Gallerie agreable du monde*, Leiden, Pierre Vander (s.a.) BNE: ER 2082, estampa 4668 (Serpiente grande de Guinea).

ANÓNIMO: *Le chat botté* (Perrault), Lith Pinot et Sagine, Epinal, [18?] Detalle de aleluya, color. BNE: Invent 17767 (Un hombre hace una reverencia al gato vestido de mosquetero).

ANÓNIMO: *Le cheval enchanté*, lith. Olivier-Pinot, à Espinal, [ca. 1876?] Detalle de aleluya, color BNE: Invent 17770 (Caballo volando con prícipe y princesa a lomos).

ANÓNIMO: *Libro de Horas*, Francia, [s. XVI] BNE: RES 187, f 46 v monstruo ornamental (detalle margen).

ANÓNIMO: *Libro de Horas*, Francia, [s. XVI] BNE: RES 187, f 46 r monstruo ornamental (detalle margen).

ANÓNIMO: *Lis lites procreaus.* BNE: Invent. 46090. (Ser de boca dentada en el estómago, pariendo seres infernales)

ANÓNIMO: *Monstruos.* BNE: Invent. 32135. (Sátira de la usura)

CAPUA, Juan de [fl. 1260]: *op. cit.* BNE: I/ 1994, p. 11 (Calila y Dimna amenazan a un hombre refugiado en un pozo).

DELLA BELLA, Stefano [o Etienne de la Belle- 1610-1664]: *op. cit.* BNE: ER 1170, lám. 10. (Coloso en un paisaje).

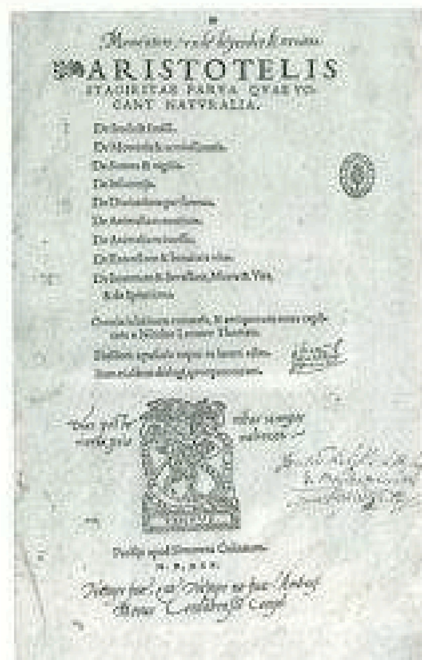
ESCUELA DE TOURS: *Libro de horas*, Tours, c. 1450. BNE: vit. 25-3, f. 80 r (León-caracol).

GOYA. *Quijote rodeado de monstruos.* BNE: Invent. 33146.

GRANDVILLE, Jean Ignace Isidore Gerard [1803-1847]: *Op. cit.* BNE: BA 7604 inter 106/107 (La persecución/La poursuite).

HOLBERG, Ludvig [1684-1754]: *Op. cit.* BNE: 2/5374. Fig. II (Niño-Espárrago). Fig. III (Mono declamando).

KIRCHER, Athanasius [1602-1680]: *Mundus subterraneum, in liber XII*, Amstelodami: Joannes Janssonius, 1678, folio grab. BNE: R/ 38591: p. 96 (Dragón que asoló la isla



Aristóteles, Parva Quae Vocant Naturalia, Parisiis, 1530

de Rodas), p. 117 (Dragones sobrevolando el lago de Lucerna).

LA FONTAINE, Jean de [1621-1695]: *Op. cit.* BNE: ER 2418, lám. 17 (Hombre subiendo un elefante a cuestas).

LYRA, Nicolao de [ca. 1270-1340]: *Op. cit.* BNE: mss. 12679, fol. 1 (Mujer murciélago).

OVIDIO [Publio Ovidio Nasón-43 a. C.-18 d. C.]: *Les metamorphoses*, A Amsterdam: Chez R. & J. Wetstein & G. Smith, 2 vol., 1732, Vol 1. BNE:. ER/ 4402. p. 10 (La caída de los gigantes). p. 134 (Cadmio y Hermiona convertidos en serpientes). p. 166 (Ascalaphe convertida en lechuza).

OVIDIO [Publio Ovidio Nasón-43 a. C.-18 d. C.]: *Les metamorphoses*, A Amsterdam: Chez R. & J. Wetstein & G. Smith, 2 vol., 1732, Vol. 2. BNE:. ER/ 4403 p. 452 (Scylla convertida en monstruo).

PARÉ, Ambroise [1510?-1590]: *Thesaurus chirugiae continens praestantissimorum autorum*, Francofurti: Nicolai Hoffmanni, 1610. BNE: 3/57102, p. 577 (Caracol gigante con cuernos de reno y patas de rana).

Parthenope. Baile fantástico-pantomímico en un acto y once cuadros, compuesto por el coreógrafo Ricardo Morger, 1881-1882. BNE: B 6381 (Hombre-contrabajo).

Parthenope. Baile fantástico-pantomímico en un acto y once cuadros, compuesto por el coreógrafo Ricardo Morger, 1881-1882. BNE: B 6377 (Hada).

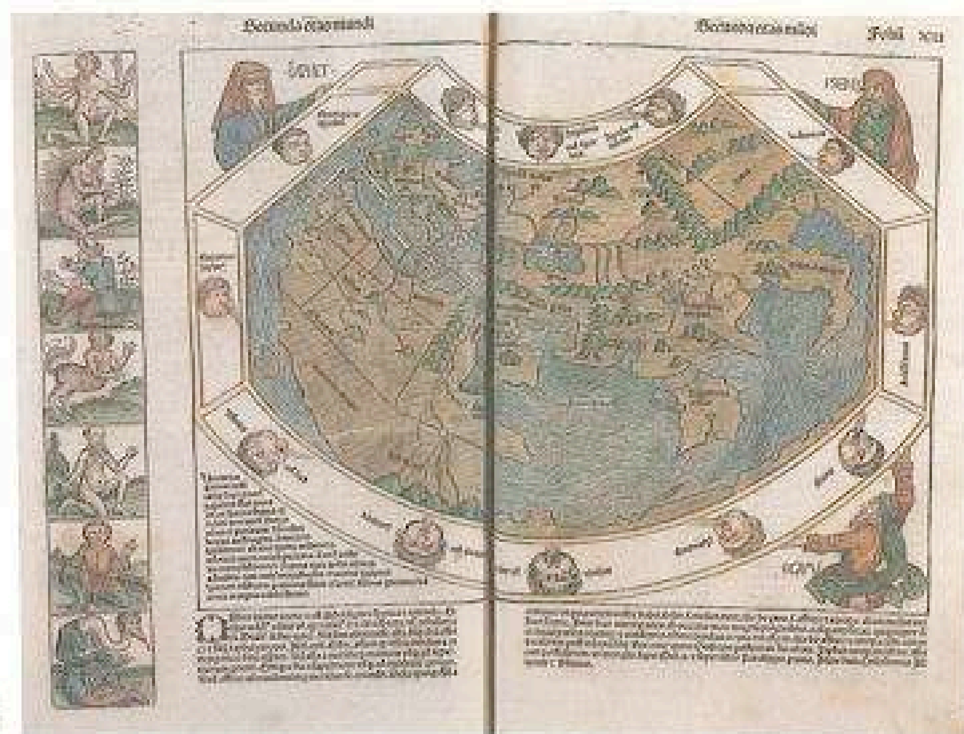
Parthenope. Baile fantástico-pantomímico en un acto y once cuadros, compuesto por el coreógrafo Ricardo Morger, 1881-1882. BNE: B 6353 (Hombre-Caballito de mar).

TALLER DE GANTE: *Libro de Horas*, Flandes, s XV. BNE: VIT 24-10: 119 v (Doncella y unicornio), 131 v (Bestia con la cabeza entre las patas), 142 r (Perro lamiéndose).

THULDEN, Theodor van [1606-1669]: *Op. cit.* BNE: ER 2808, lám 14. (El viento agitando las naves de Ulyses).

VENEZIANO, *Dragón (o perro) fantástico.* BNE: Invent. 40954.

VILLENA, Enrique, Marqués de [Enrique de Aragón- 1384-1434]: *Op. cit.* BNE: I/2537 fol. X (El Cancerbero fue sacado del infierno).



Mapa con razas
Schedel (1493), p13



Construcción de la Torre de Babel
Brueghel el Joven (S.XVI)

Negra pías y mulato
Anónimo (1787?), BN Inv. 14815

Hotentota con hipertrofia vaginal
Le Vaillant (s. a.), lám. 14

Negro con hernia de saco de 4 arrobas
Parra (1787), lám. 72

Cíclope de Dubourg
Buffon (1797), p. 328-29



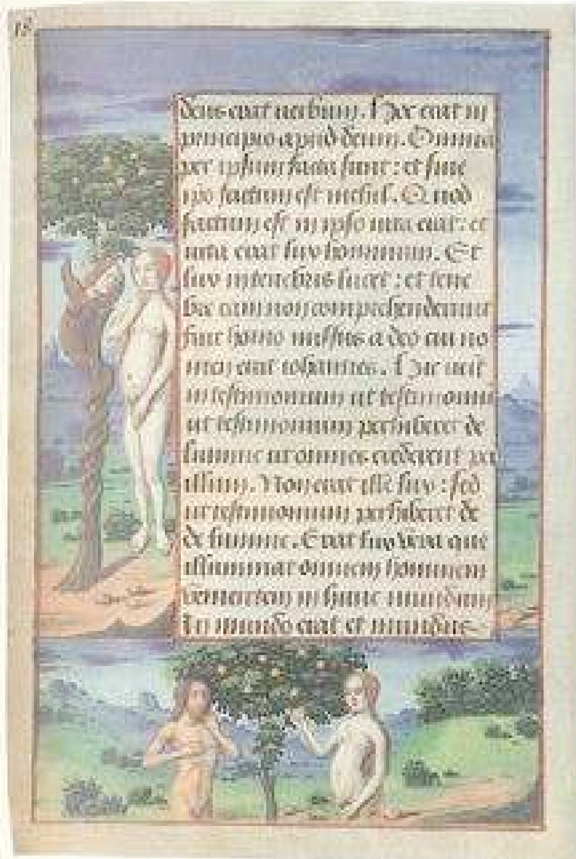
La Creación
Francisco de Holanda (1545),
Holanda, BN E 14-26, fol 7



Leda y el Cisne
Anónimo (s.d.), BN B 5160

La ninfa y su sátiro
Anónimo, BN B/6233

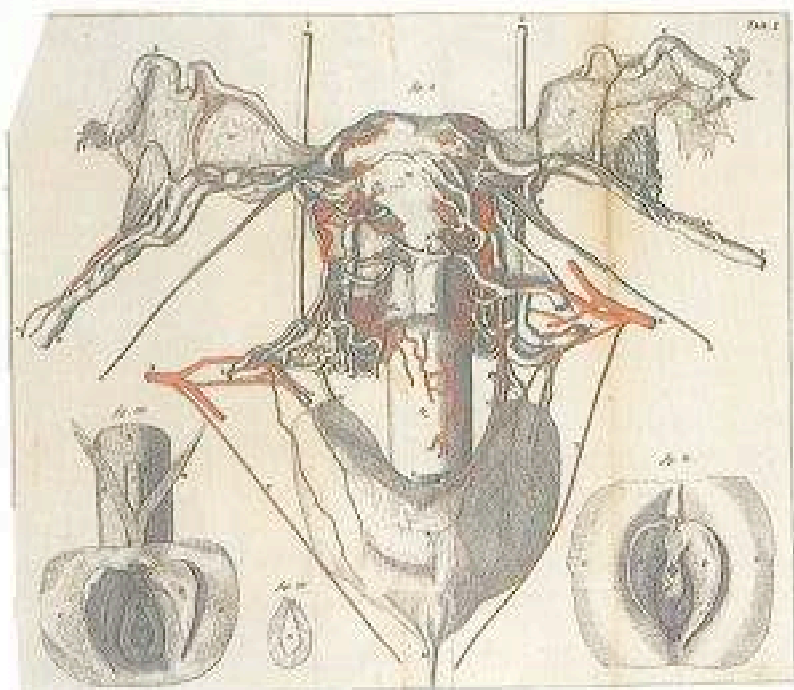



18
deus erat verbum. Hoc erat in
principio apud deum. Omnia
per ipsum facta sunt: et sine
ipso factum est nichil. Quod
factum est in ipso vita erat: et
vita erat lux hominum. Et
lux in tenebris lucet: et tene
bre eam non comprehenderunt.
Fuit homo missus a deo cui no
men erat iohannes. Hic venit
in testimonium ut testimoni
ut testimonium perhiberet de
lumine ut omnes crederent per
illum. Non erat ille lux: sed
ut testimonium perhiberet de
de lumine. Erat lux vera que
illuminat omnem hominem
venientem in hunc mundum.
In mundo erat et mundus

Tentación de Eva
Libro de Horas Carlos V. s. XVI



Mujer raptada por sátiro
Schedel (1493), p. 190



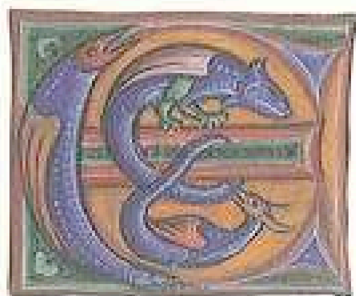
Disección del útero
Swammerdam (1672), lám 1

Liebre con dos cuerpos
Bru (1784-86), I, lám 8





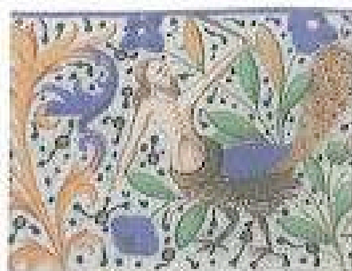
San Miguel contra el Anticristo.
Schedel (1493), p. 263

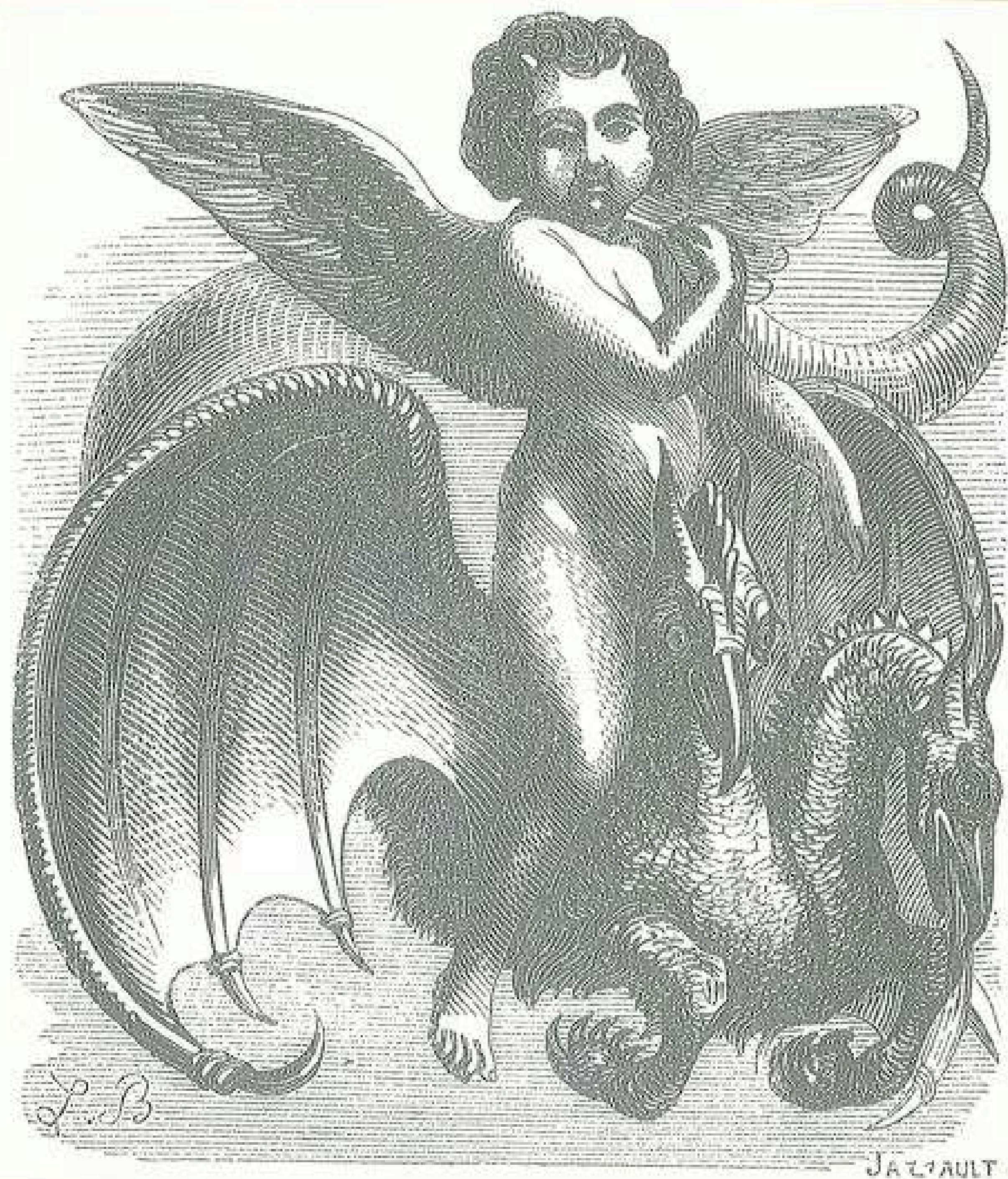


Miniatura fantástica de la C
Anónimo (c. 1259), Biblia sacra, fol 89r

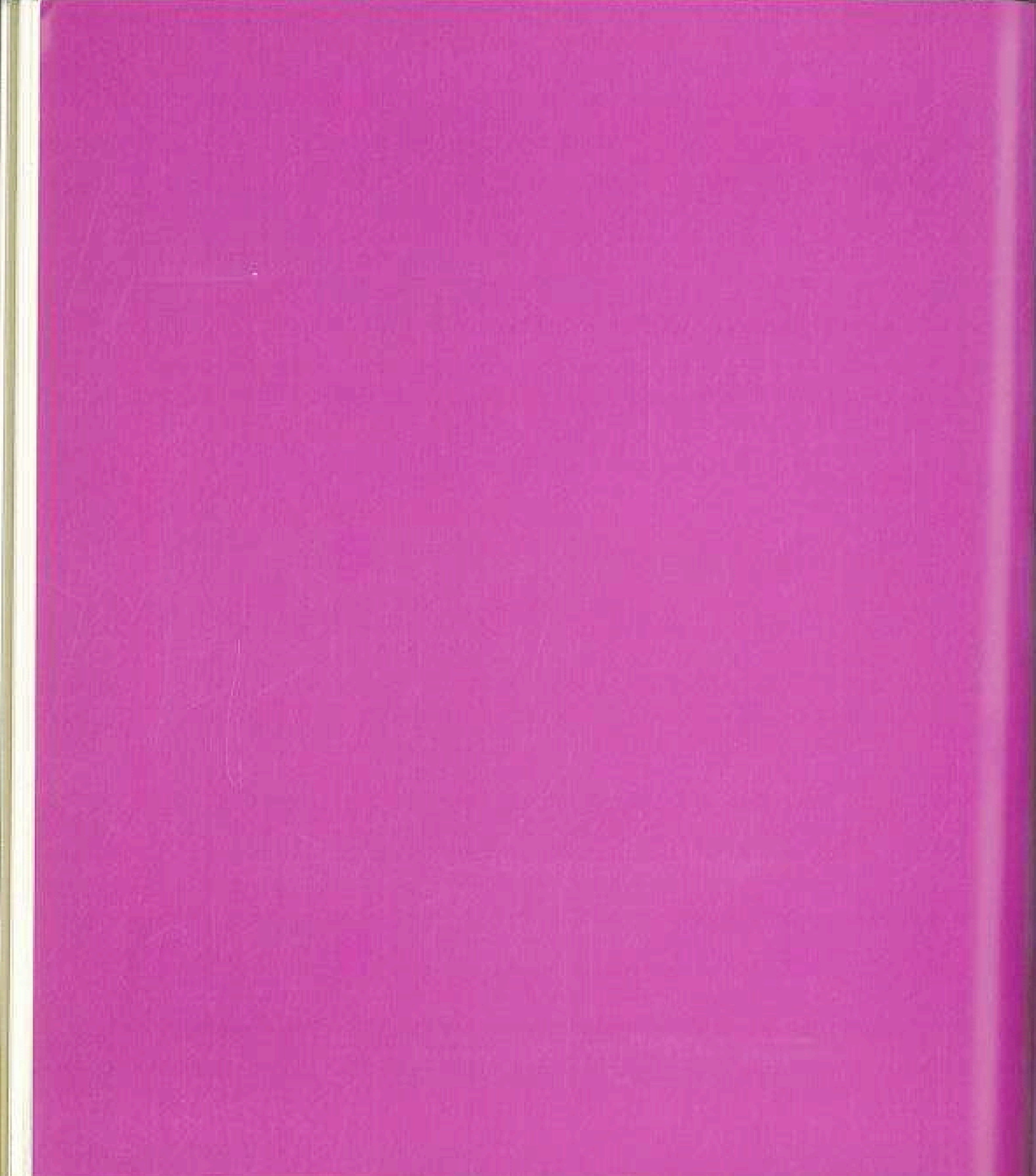
El Paraíso
Libro de Horas de Carlos V (s. XV), fol 16

Hombre pavo real
Escuela de Tours (c. 1450), fol 47v





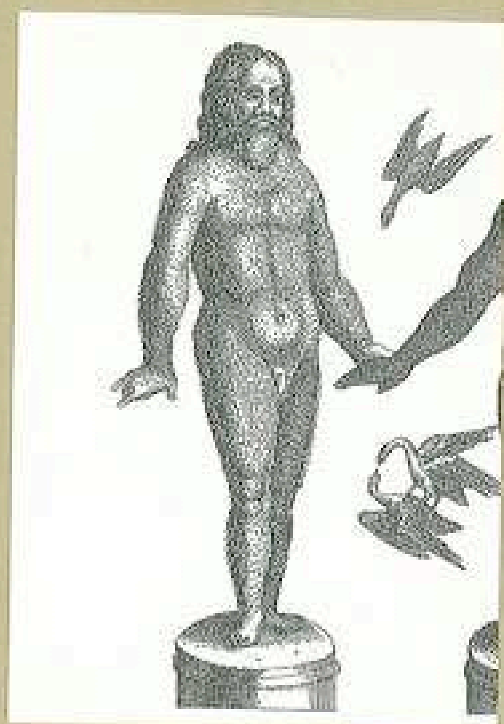
Volac, presidente de los infiernos
Collin de Plancy (1863), p 696



II

MONSTRORUM HISTORIA



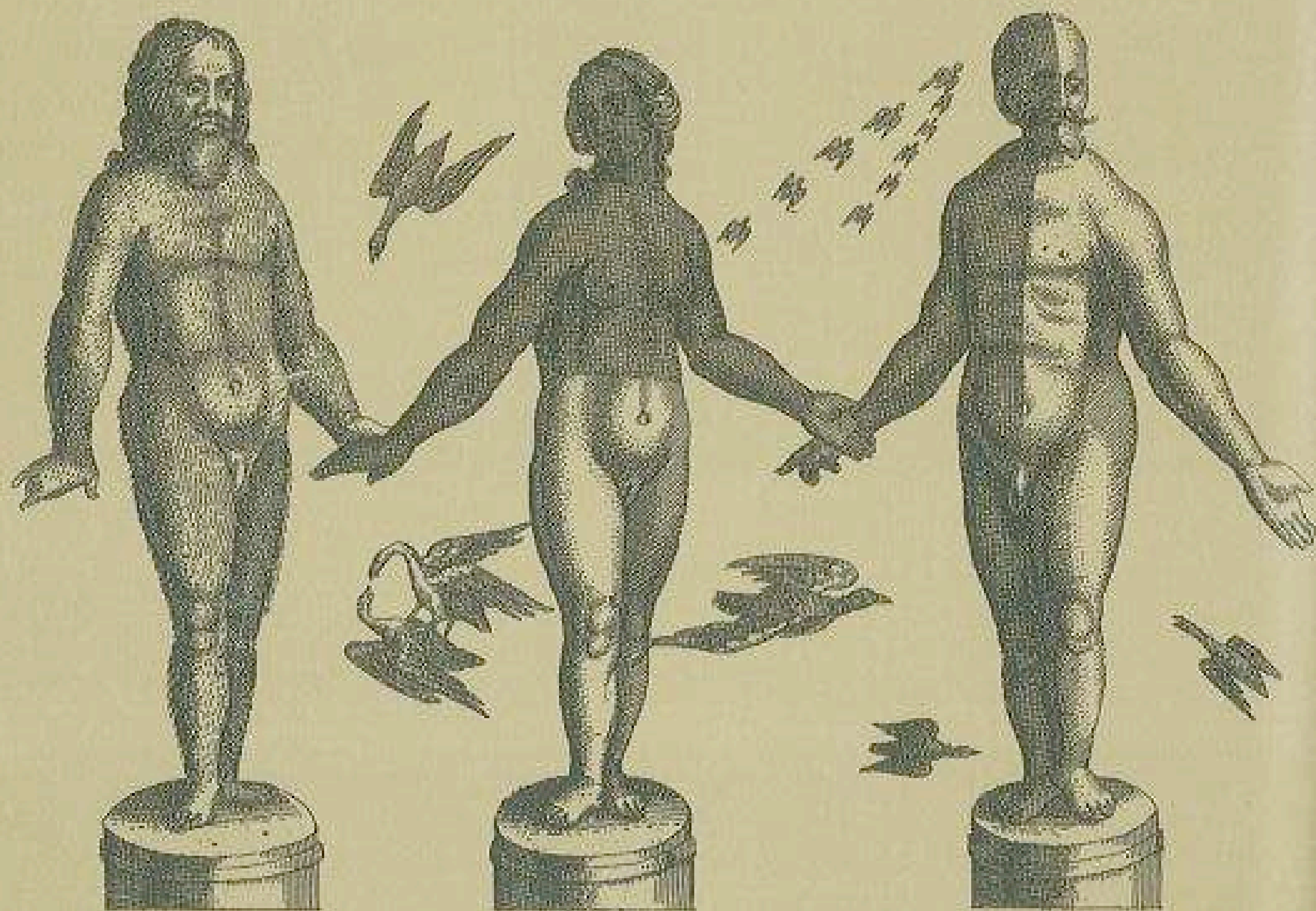


KATHARINE PARK

Universidad de Harvard

«La admiración es una sorpresa repentina en el alma que nos empuja a considerar atentamente aquellos objetos que parecen raros y extraordinarios... Nos produce admiración cualquier objeto que en un primer encuentro nos sorprende, y que consideramos como algo nuevo o muy diferente de lo que ya conocemos o de lo que suponemos que ocurrirá»

Una historia de la admiración y del prodigio

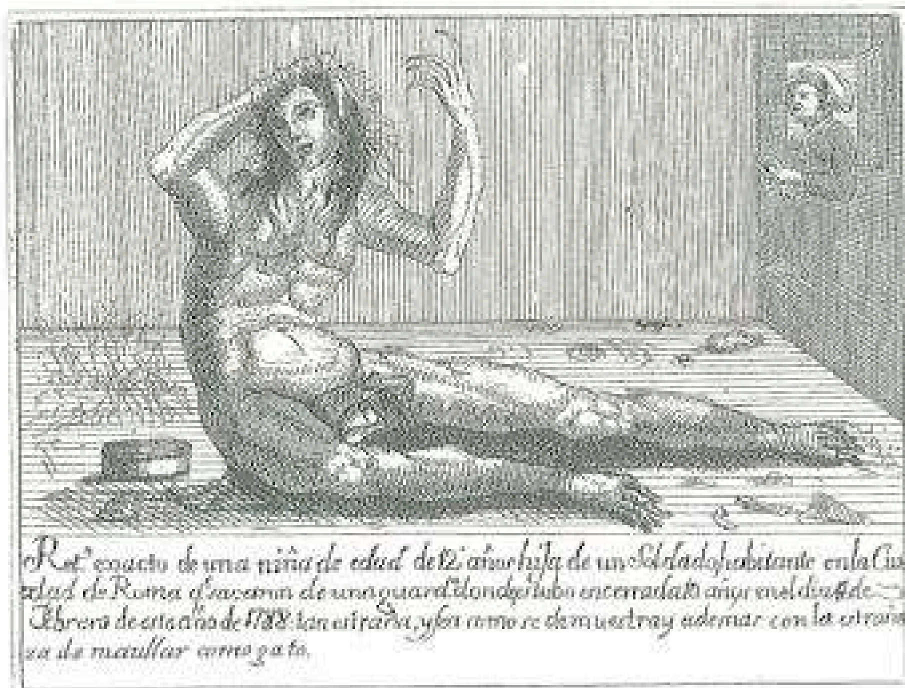


En este fragmento de *Las pasiones del alma*, escrito en 1649, Descartes describió la admiración como una experiencia humana en general. Al enfatizar la universalidad de sus conclusiones, su intención fue escribir, no desde la perspectiva de un moralista o literato del siglo XVII, inmerso en un conjunto específico de valores culturales, sino como un científico o *physicien* enfrascado en la resolución de verdades psicológicas eternas. Al contrario de lo que pensaba Descartes, los historiadores han comenzado a observar que las emociones tienen una historia, que las pasiones que consideramos más universales y básicas han sido muy diferentes en culturas ya pasadas y que, sin duda, experimentarán también importantes modificaciones en siglos venideros.

En la Edad Media, por ejemplo, la admiración se concibió como una reacción específica que se desencadenaba ante la contemplación tanto de los milagros, entendidos como acontecimientos sobrenaturales que dependían directamente de la voluntad de Dios, como ante la presencia de otros fenómenos inusuales producidos por causas naturales. La concepción medieval de la admiración atribuyó así su poder psicológico a la infrecuencia o a la obscuridad de los mecanismos físicos capaces de producirla. En este sentido, cuando Descartes describió la admiración como una reacción a un acontecimiento esencialmente nuevo e inesperado su posición también se asentaba claramente sobre aquellos fundamentos. A comienzos del siglo XIII, Gervase de Tilbury estableció un catálogo de prodigios, entre los que incluía, por ejemplo, el imán con su misterioso poder de atrac-

Raza de hombres bicolores.
Liceti (1668), p. 149

Niña asilvestrada, maulla como un gato
Anónimo (1788), BN Inv. 14811



ción, el paño de la Verónica, grabado con los rasgos fisionómicos de Cristo, el fénix, los hombres-lobo y una raza de pobladores de Egipto que medían cuatro metros, con brazos blancos y pies rojos que se metamorfoseaban en cigüeñas. Todos eran fenómenos o acontecimientos raros producidos por causas obscuras y remotas. Más aún, si bien algunos de estos prodigios podían encontrarse en Europa, la mayoría de los ejemplos citados por Gervase se asociaban con África o con Asia, es decir: con aquel lugar al que los escritores medievales solían referirse como «El Oriente». En las mentes de los artistas, de los escritores y de sus audiencias europeas, África y Asia producían no sólo animales maravillosos, como el fénix, que dejaba sin aliento a causa de su figura estrambótica e inimaginable, sino minerales maravillosos, como el imán, o plantas, como el árbol balsámico. A decir verdad, los prodigios se asociaban en la Edad Media de un modo tan automático con el exotismo oriental que aunque Marco Polo dio a su relato basado en casi treinta años de viajes por Asia el título más bien prosaico de *Descripción del mundo*, fue rápidamente rebautizado como *El libro de las grandes maravillas del mundo*.

¿Pero que experimentaron y describieron los medievales europeos ante la contemplación de esos prodigios? En primer lugar, esta emoción tenía un pode-

Harpía
Aldrovandi (1599-1668), I, fol 612



roso componente religioso. Al menos en el caso de los intelectuales de la cultura cristiana dominante, su religión les enseñaba que Dios había hecho el mundo y todo lo que contenía. Eso significaba que también había creado a los unicornios, a las mandrágoras, a los fénix, a los hombres cigüeña de África y de Asia tanto como a los gatos y a los perros europeos. Teólogos y filósofos argumentaban que Dios demostraba la inconmensurabilidad de su poder, de su creatividad y de su propia sobrenaturaleza al poblar el mundo no sólo con creaciones tan comunes como podían ser, pongamos por caso, los alemanes o los garbanzos, sino con objetos mucho más hermosos y notables. Más aún, para impedir que los habitantes del mundo llegaran a hastiarse por demasiadas experiencias de este tipo o que pudieran consumirse en una contemplación estática demasiado reiterativa de este tipo de fenómenos, Dios utilizaba estos seres más como ornamentos que como la materia cotidiana de la creación, colocándolos en lo que los europeos concebían como los márgenes del mundo.

El enciclopedista del siglo XIII, Vincent de Beauvais, hizo notar el mismo asunto en lo que respecta a los «monstruos marinos». Estos monstruos, escribía, «que han sido creados por Dios omnipotente para la admiración del mundo, nos resultan dignos de encomio tan sólo porque aparecen con muy poca frecuencia ante los ojos de los hombres... ¿y qué hay bajo los cielos más admirable que las ballenas?». Vincent llamó a su inmenso libro *El espejo de Natura*, puesto que describía el conjunto de la Creación y porque, según decía, «el espejo se refiere a prácticamente todo aquello que es digno de reflexión e imitación». Al reflejar o reflexionar entonces sobre ballenas gigantes o sobre delfines compasivos, el buen cristiano podía adquirir un sentido mucho más adecuado de la grandeza de Dios que meditando sobre algo tan trivial y tan banal como podría ser una mosca. Todavía más interesantes y efectivos se mostraban a este respecto los acontecimientos únicos y singulares que, como las revelaciones o como el poder curativo de los santos, ocurrían por voluntad de Dios con una frecuencia todavía menor. Tanto así que la palabra utilizada para designar un milagro [miraculum] se intercambió a menudo con la palabra reservada para nombrar los prodigios [mirabilie], puesto que ambas evocaban, supuestamente, la misma reacción emocional.

Las piedras preciosas y semipreciosas de la India tenían el mismo efecto que las plantas y los animales exóticos. Como el abate Suger de Saint-Denis hizo notar en sus meditaciones sobre el gran relicario enjoyado conocido como La Crista, sucedía que «Para mayor admiración de todos aquellos que conocen las propiedades de las piedras preciosas, es evidente que todas ellas se encuentran

Raza de hombres orejudos.
Lychosthenes (1557), p. 125

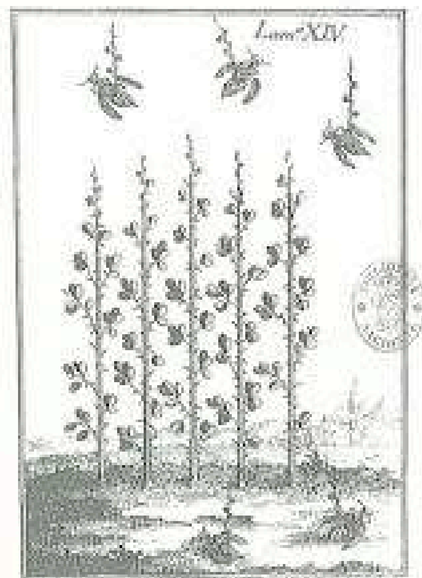


presentes [en la Crista] de la forma más copiosa. De modo que la grandiosidad de las gemas policromadas me obliga a reflexionar sobre sus poderes sagrados... y por la gracia de Dios puedo transportarme a la pureza de los cielos». Habiendo llegado desde tan lejos, los portentos de Oriente permitían experimentar o imaginar un mundo mucho más espiritual que el propio y mucho más atractivo que el cotidiano.

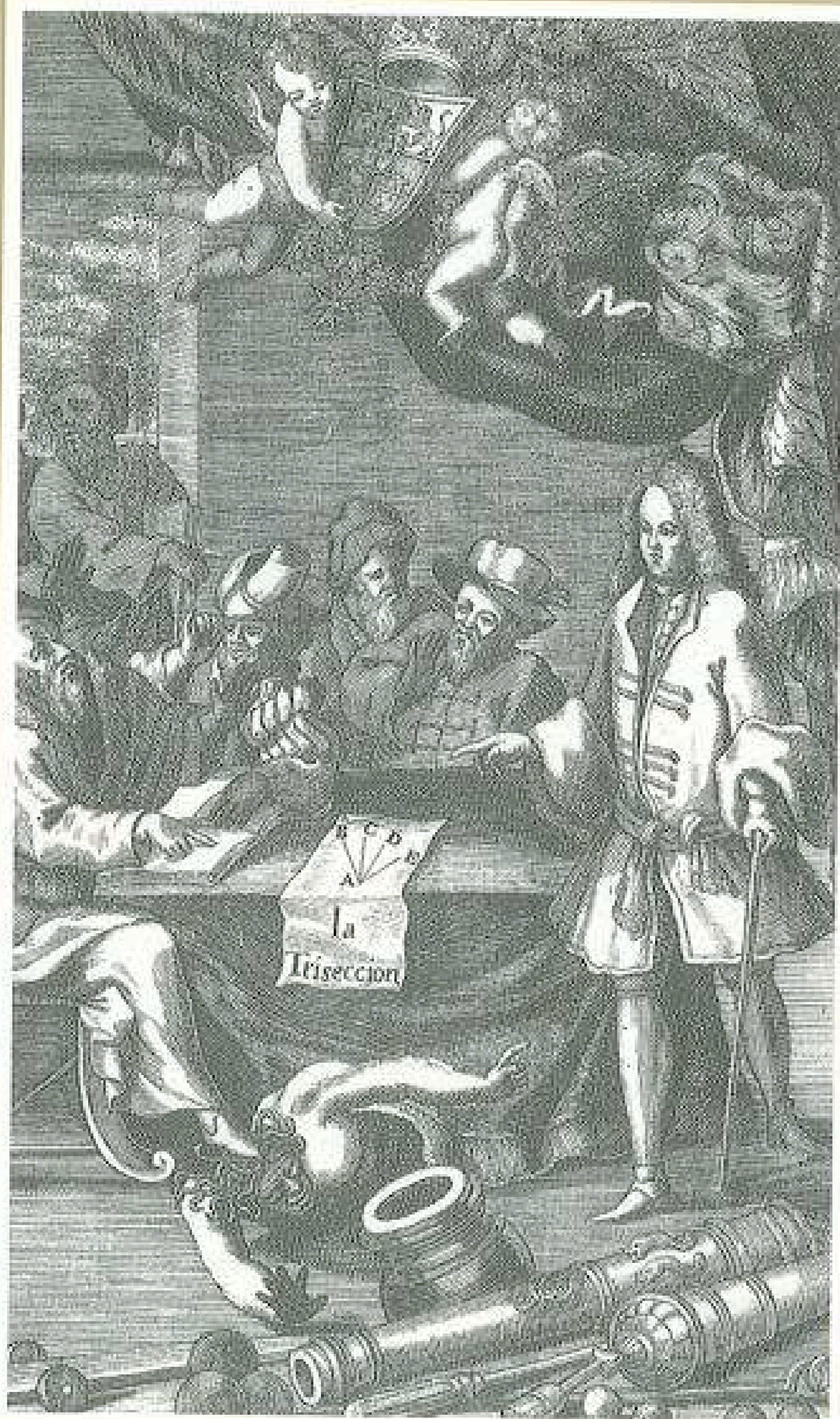
Por si fuera poco, hay que añadir además que no era sólo la belleza y los poderes mágicos de los zafiros, las esmeraldas o los rubíes los que podían despertar la admiración, como reacción psicológica, sino también e indiscutiblemente el valor monetario de las gemas. Aquello que Descartes consideraba «raro y extraordinario» era además extraordinariamente caro, lo que sin duda contribuía a aumentar su efecto emocional. El propio Marco Polo fue plenamente consciente del enorme valor de consumo que los objetos raros provenientes de Asia como las especias, los cuernos de los unicornios o las raíces de la mandrágora tenían en los mercados europeos. También Cristóbal Colón, un ávido lector de Marco Polo, estableció como propósito principal de sus viajes transatlánticos el asegurar para sus patronos europeos la distribución de esos bienes. Tantas veces invocó la emoción y la admiración en sus cartas al rey Fernando de Aragón que el mismo rey llegó a decir que no deberían llamarle Almirante, sino *Admirante*.

En el contexto entonces de la alta y de la baja Europa medieval, la admiración, sobre la que tanto se teorizó, fue en definitiva una emoción muy respetada, propia de los ricos, de los piadosos, de los poderosos y los letrados, de abates, de nobles y de reyes. Sólo las elites podían poseer y contemplar estos objetos, ya fuera a través de carísimos manuscritos o en persona. Una contemplación que les aportaba mérito espiritual, riqueza material y prestigio social. ¿Pero era esto lo que Descartes tenía en mente cuando caracterizó la admiración como «la primera de las pasiones» dos siglos y medio más tarde? «La admiración es una sorpresa repentina en el alma que nos empuja a considerar atentamente aquellos objetos que parecen raros o extraordinarios», escribió el sabio francés en el pasaje con el que abríamos este ensayo. Y es que para Descartes la utilidad de la admiración era intelectual, más que social o religiosa.

Avispas alumbrando planta
Torrubia (1754), lám. 14



«Aun cuando algo que nos sea desconocido pueda presentarse por primera vez a nuestro entendimiento o a nuestros sentidos, no por esa circunstancia lo retenemos en nuestra memoria. Es necesario además que la idea que tengamos de ese objeto se fortalezca en nuestro entendimiento por alguna pasión, o a la inversa, por la aplicación voluntaria de



La 'ignorancia' aplastada
Balbasor (1726), portada

nuestro entendimiento en un estado particular de atención y reflexión... De modo que todos aquellos que carecen de una inclinación natural a esta pasión son en la mayoría de los casos muy ignorantes».

Al contrario que para sus predecesores medievales, la importancia de la admiración radicaba, para Descartes, en su extraordinario poder para obligar a los hombres a concentrarse en aquello que había originado la emoción, con el fin de intentar entenderlo y ordenarlo hasta que pareciera cada vez menos extraño. La admiración consistía precisamente en el primer paso del proceso de aprendizaje, por lo que, escribía, «sólo los necios y los estúpidos carecen de una inclinación constitucional hacia la admiración o hacia el prodigio». Más aun, la admiración ante lo raro y lo extraordinario debía ser una emoción crucial para el filósofo natural desde el momento en el que le obligaba a desarrollar la habilidad, que tenía que aprenderse, de prestar una atención sensorial detenida a los detalles más minúsculos de las substancias naturales y de los procesos sociales.

Hay una amplia evidencia de que los naturalistas interesados en extender su conocimiento de la naturaleza en el periodo de Descartes compartían no sólo su aproximación teórica hacia la admiración y los prodigios, sino que también los experimentaron de la manera descrita por el filósofo francés. Sin las nuevas singularidades, se decían incapaces tanto de prestar la atención requerida para realizar observaciones precisas como, lo que era igualmente importante, para interesar en el objeto de sus investigaciones a los nuevos públicos tanto como a sus patronos potenciales. Por otra parte, al mismo tiempo que se producía esta defensa de la utilidad intelectual de la admiración, los objetos tradicionalmente referidos a la esfera de los raro y de lo exótico también experimentaron variaciones, habida cuenta de los conocimientos limitados que podían obtenerse de la contemplación de objetos como elefantes y unicornios. Para hacer del prodigio el fundamento de la investigación científica, había que buscar estas singularidades entre los fenómenos de la vida más mundanos y corrientes. De manera que lo que resultaba en principio extremadamente contra-intuitivo para muchos observadores de los fenómenos naturales, para quienes los objetos singulares eran por definición raros e infrecuentes, pronto consiguió establecerse como un procedimiento eficaz de aprendizaje.

Consideremos, por ejemplo, el caso de Robert Boyle. El contemporáneo de Newton tomó como uno de sus muchos temas de investigación los objetos que, tanto naturales como artificiales, fueran capaces de brillar en la obscuridad. Estos

Mujer cornuda
Liceti (1668), p. 226

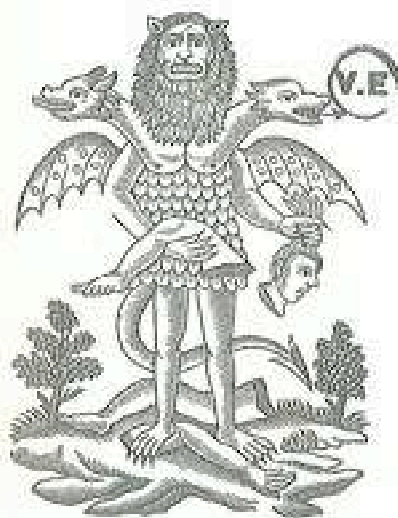
APPENDIX



Serpiente feroz de Guinea
Anónimo [s. d.], 4668



Monstruo fiero de los Pirineos
Anónimo [s.d.], BN VE C° 505 nº 212



objetos fosforescentes incluían no sólo a los diamantes –unas gemas del oriente que tenían, en tanto que portentos, una larga tradición muy bien establecida– sino otras muchas substancias tan poco admirables como la madera podrida, la carne y el pescado putrefacto o, ya puestos, también un destilado de orines humanos. Una y otra vez, Boyle y su ayudante, trabajando en una absoluta obscuridad y vestidos de negro como para apresar el menor atisbo de luminiscencia, se obligaban a trabajar durante noches enteras en un proyecto que el propio Boyle describió repetidamente como «prodigioso y admirable». Cuando durante el transcurso de una noche su asistente descubrió por accidente que un trozo de carne de venado brillaba en la obscuridad, Boyle olvidó su catarro, que había cogido unas noches antes mientras comprobaba las virtudes ópticas de un nuevo telescopio, y se lanzó a una serie de dieciocho observaciones que incluyeron la medición del color y la intensidad de la luz en cada partícula de la carne, la dirección del viento o la posición del barómetro. (Desde luego que no aparece en los archivos si su exhausto asistente compartía el entusiasmo de su maestro por estas investigaciones).

Los contemporáneos de Boyle y de Descartes encontraron otras maneras de movilizar los prodigios en sus investigaciones, esparciendo sus poderes sobre

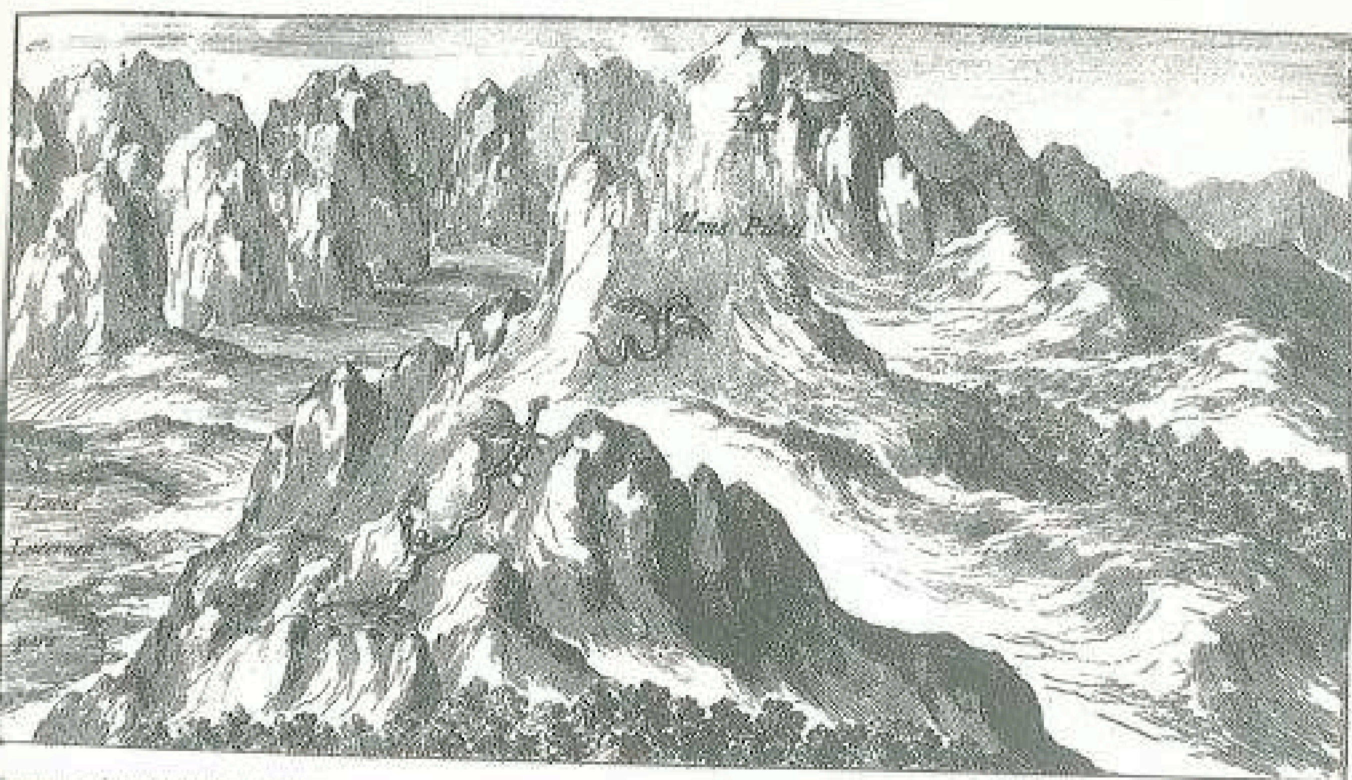
objetos incluso menos atractivos que la orina o la carne podrida, para convertirlos en objetos de una atención controlable y detenida. El recién inventado microscopio fue providencial en este asunto, a tenor de la capacidad que tenía de convertir en exóticos, extraños y admirables objetos que, en el mejor de los casos, resultaban prosaicos y en el peor incluso repugnantes: el pan mohoso, el barro y especialmente los insectos como las pulgas o los piojos se convirtieron en la principal obsesión de Robert Hooke en su *Micrografía* (1665). Hooke, sin embargo, resultó muy elocuente a la hora de describir con admirable detalle la belleza de una mosca magnificada, llegando incluso a ofrecer consejo a otros investigadores sobre la manera en la que estos prodigios debían manipularse para beneficio de la curiosidad y mejoría de la atención: «Un observador debería buscar en los experimentos y observaciones que son más comunes, y a los que está más acostumbrado, como si fueran la mayor de las rarezas, e imaginarse a sí mismo como una persona de otro país, que nunca antes hubiera visto u oído de semejantes cosas».

En otras palabras, Hooke creía que tenía que utilizar su imaginación para hacer que lo común pareciera raro y lo doméstico exótico, y mientras contemplaba los objetos más prosaicos, él mismo debía transformarse en un Marco Polo que viajara admirado entre las maravillas del Oriente. Los filósofos tenían que luchar para ver lo banal como maravilloso, sopesando y prestando atención al nivel necesario de curiosidad científica. Los esfuerzos de esta atención concentrada fueron hercúleos y mantenerla atenta involucraba el deleite en los objetos infrecuentes o raros, en la novedad y en el portento. Un ejemplo paradigmático en este contexto es el del propio Isaac Newton cuando ofreció su explicación al brillo de la luz a través de un prisma al comienzo de su famoso trabajo *Una nueva teoría de la luz y del color* de 1672:

> «Al principio fue un agradable divertimento observar los colores intensos y vivos que se producían, pero después de haberme aplicado durante un tiempo a considerarlos de un modo más circunspecto, me sorprendió verlos en una forma oblonga, cuando de acuerdo con las leyes de la refracción, yo esperaba que fueran circulares. Comparando la longitud de este espectro coloreado con su anchura, la encontré como cinco veces más grande, una desproporción tan extravagante que me condujo a un estado de excitación y de curiosidad mayor de lo normal, con la intención de examinar de dónde podía surgir semejante fenómeno»

Colección de cornamentas raras
Jacobeus (1696?), lám 3

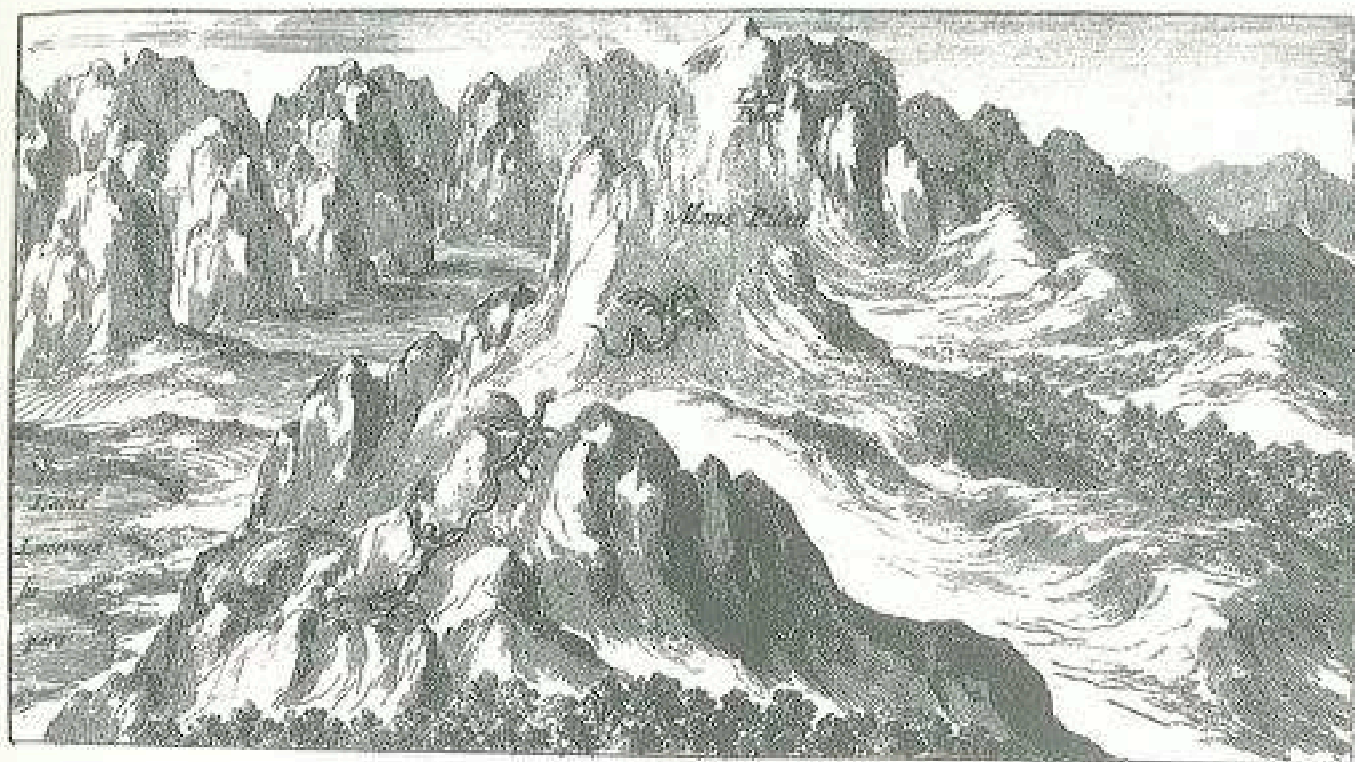




ragones sobre el lago de Lucerna
ircher (1678), p 117

Desde el puro y ocioso divertimento, a la admiración ante el ancho del espectro o la extraordinaria curiosidad, Newton, como Boyle con su carne podrida, o como Hooke con sus moscas, utilizaba la admiración y el prodigio como una ayuda en los esfuerzos extenuantes de su investigación.

Por eso, aunque los modernos científicos se vean a sí mismos como los descendientes intelectuales de Boyle, de Hooke y de Newton, hace tiempo que abandonaron la emoción que producen los prodigios como una parte integrante de las descripciones de su trabajo. Quizá sean capaces de experimentarlo de un modo personal, pero sin duda que ya no se apoyan en estas premisas para sus investigaciones científicas. La admiración aparece muy rara vez, si acaso, en los libros de texto científicos, y todavía con menos frecuencia en artículos producidos para audiencias especializadas. Más bien ha sido relegada al ámbito de la popularización científica: a los museos de la ciencia, a los programas de televisión sobre asuntos relacionados con la ciencias, o trabajos escritos para el lector no especializado. El comienzo del exorcismo de la admiración comenzó en el siglo XVIII. Un exorcismo que tiene menos que ver con cambios en el contenido de las



Dragones sobre el lago de Lucerna
Kircher (1678), p 117

Desde el puro y ocioso divertimento, a la admiración ante el ancho del espectro o la extraordinaria curiosidad, Newton, como Boyle con su carne podrida, o como Hooke con sus moscas, utilizaba la admiración y el prodigio como una ayuda en los esfuerzos extenuantes de su investigación.

Por eso, aunque los modernos científicos se vean a sí mismos como los descendientes intelectuales de Boyle, de Hooke y de Newton, hace tiempo que abandonaron la emoción que producen los prodigios como una parte integrante de las descripciones de su trabajo. Quizá sean capaces de experimentarlo de un modo personal, pero sin duda que ya no se apoyan en estas premisas para sus investigaciones científicas. La admiración aparece muy rara vez, si acaso, en los libros de texto científicos, y todavía con menos frecuencia en artículos producidos para audiencias especializadas. Más bien ha sido relegada al ámbito de la popularización científica: a los museos de la ciencia, a los programas de televisión sobre asuntos relacionados con la ciencias, o trabajos escritos para el lector no especializado. El comienzo del exorcismo de la admiración comenzó en el siglo XVIII. Un exorcismo que tiene menos que ver con cambios en el contenido de las

Caballo con cuernos
Worm (1655), p341



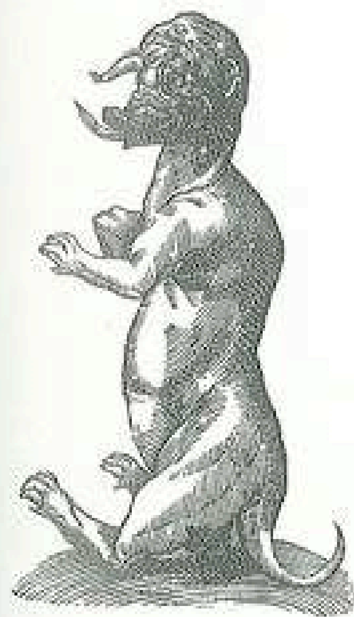
teorías científicas como con transformaciones religiosas y sociales que convirtieron lo que hasta entonces había sido una emoción elitista, sofisticada y refinada, propia de teólogos y aristócratas (en la Edad Media) y de científicos (en el siglo XVII), en un asunto de masas crédulas y poco sofisticadas. Los científicos no eran los únicos que podían manipular los prodigios. Durante el mismo período, predicadores populares, charlatanes médicos y revolucionarios políticos movilizaron también la emoción y la admiración, señalando objetos naturales (como cometas, eclipses y otras apariciones celestes), extraños omens, como la aparición de la imagen de un santo en un trozo de pan, o curaciones prodigiosas, como signos, todos ellos, de la ira o de la misericordia divina.

Como resultado de semejantes acontecimiento, los líderes políticos y culturales comenzaron a desconfiar progresivamente tanto de la imaginación como de la emoción producida por la contemplación de los prodigios –una entidad compleja a la que denominaron «entusiasmo»– considerándola la parte de la psique humana más fácilmente manipulable en revueltas y desórdenes. Al comienzo, los filósofos naturales intentaron distinguir sus prodigios sofisticados de los prodigios ignorantes de las masas, pero puesto que en última instancia el objeto de contemplación era el mismo, la distinción se mostró insuficiente. De esta manera, lo maravilloso llegó a estar asociado con la ignorancia y la vulgaridad mien-

tras las elites intelectuales mostraban su renuencia a creer en acontecimientos extraordinarios de ningún tipo. A través del siglo XVIII, los miembros de la Academia de Ciencias de París, el instituto de investigación más importante de su tiempo, presentaron comunicaciones sobre la caída de meteoritos con un escepticismo que rozaba lo ridículo. Tanto más cuanto que tuvieron que quedar más o menos convencidos de la realidad de estos fenómenos cuando uno de estos meteoros fue a caer precisamente en el centro mismo de París, donde pudieron observarlo por sí mismos, más que confiar en los informes de campesinos ignorantes. Y cuando un biólogo señaló la extraordinaria habilidad de los crustáceos para regenerar sus pinzas, admitió que los eruditos habían ido demasiado lejos en desconfiar de las narraciones de los pescadores, aunque también consideró que era prudente «estar en guardia contra lo maravilloso a lo que el vulgo siempre da crédito».

Así, uno de los principales propósitos de los seguidores de Descartes y Newton fue eliminar no solo la admiración y los prodigios, sino toda emoción por parte de los investigadores, cultivando una neutralidad emocional y una impasibilidad que les pusiera aparte de las masas más impresionables. De este modo ayudaron a crear el mito del científico objetivo, movido por la pura razón más que por emociones, y capaz de expresar y describir sus investigaciones en una prosa absolutamente impersonal. En el proceso, los objetos que tanto conmovieron a los investigadores de la Revolución científica –los meteoritos, imanes, fosforescencias, personas extraordinariamente pequeñas o grandes, hermafroditas o gemelos siameses– fueron relegados al ámbito del entretenimiento popular más que de la investigación científica. Y este es el lugar en el que todavía los encontramos hoy –donde han migrado desde los «freak shows» de los siglos XIX y comienzos del siglo XX a las vitrinas del *Créalo o No* de Ripley, las páginas del *Libro Guinness de los Records* y tabloides como el *Weekly World News*.

Monstruo nacido en la Bética
Aldrovandi (1642), p. 378



Bibliografía

Para seguir leyendo:

K. Park & L. Daston, Wonders and the Order of Nature, New York, Zone Books, 1998.



Andrés Moreno Mengíbar

Universidad Pablo de Olavide, Sevilla

Francisco J. Vázquez

Universidad de Cádiz

Hermafroditas y cambios de sexo en la España Moderna



Pugna entre siameses hermafroditas
Lycosthenes (1557), p. 284

HERMAFRODITAS Y ANDROGINOS

Para comprender el significado de la diferencia sexual en el pensamiento moderno y, por contraste, en nuestro propio presente, es indispensable interrogarse por las figuras y las conductas que, *prima facie*, parecen poner en entredicho la existencia de una neta distinción biológica entre hembras y varones. En esta escena se emplazan las representaciones del hermafrodita y de las transmutaciones de sexo.

Figuras orgiásticas
Anónimo (s.d.), BN Inv. 16416



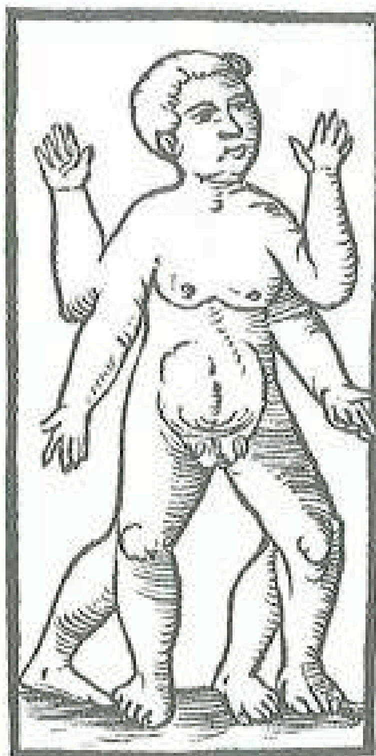
Comencemos con las primeras. Dos descubrimientos parecen haber trazado la estela seguida por la reciente historiografía del hermafrodita. En sus indagaciones de los años 70 sobre la historia de la sexualidad, el filósofo Michel Foucault constató que, en la Europa preilustrada, no existía el «verdadero sexo». El hermafrodismo humano no se identificaba con una anomalía que estorbaba la verdadera identificación sexual de la persona como hembra o como varón. Muy al contrario, la medicina admitía la existencia de hermafroditas como una tercera posibilidad. Cuando nacía alguien con formas intermedias, ningún médico determinaba su «verdadera identidad». Sin embargo, las convenciones sociales obligaban a optar y a permanecer de por vida con una identidad sexualmente masculina o femenina. El sexo anatómico no se entendía como una verdad biológica sino como un atributo social.

Segundo hallazgo. En 1990 el historiador Thomas Laqueur publicaba un trabajo, hoy clásico, donde se señalaba la presencia de una revolución cultural



Siameses hermafroditas de espaldas
Paré (1594), 728

Hermafrodita con las extremidades dobles
Obsequens (1552), pg 69



producida en la segunda mitad del siglo XVIII: el tránsito de un régimen de saber que sólo reconocía un posible sexo –el masculino– a una medicina que estipulaba la existencia de dos sexos biológicos distintos e inconmensurables. Desde el pensamiento griego hasta las vísperas de la Ilustración, la anatomía y la teoría humoral hacían prevalecer una representación unitaria y jerárquica del sexo. Sólo existía el sexo masculino. Éste admitía, no obstante, diversos grados de realización, desde el más perfecto –el hombre viril– hasta el más imperfecto –la mujer plenamente femenina. Entre los dos extremos se definía un *continuum* donde habitaba una variada población de formas intermedias (viragos, hombres afeminados, varones menstruantes, varones que daban el pecho, mujeres barbadas y «pilosas», hermafroditas de diverso tipo) y de posibles transiciones entre ellas.

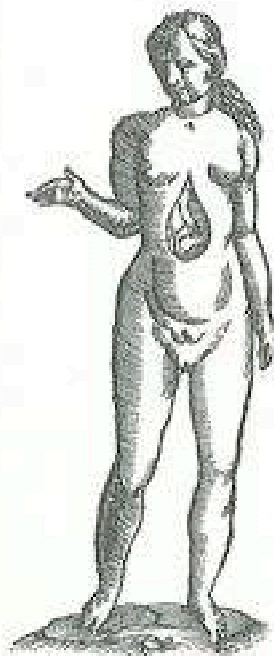
Las tesis de Foucault y de Laqueur han sido el punto de partida para todo un conjunto de trabajos que se han dedicado a matizarlas, rectificarlas, complementarlas o simplemente refutarlas. En cualquier caso, hoy parece claro que el modelo unitario o unisex y la correspondiente aceptación del hermafrodita como posibilidad biológica en la especie humana designa solamente una de las formas en las que el pensamiento preilustrado afrontaba la figura del intermediario sexual.

La cultura española de los siglos XVI y XVII ofrece numerosos ejemplos de hermafroditas ajustados a la representación naturalista propia del modelo «unisex». La literatura de «maravillas» (Antonio de Torquemada, Fray Antonio de Fuentelapeña, Pérez de Moya, Gómez de Huerta, Gutiérrez de Torres), los tratados de filosofía natural (Fox Morcillo, Alonso de Fuentes) y de medicina (Pedro de Peramato, López de Corella, Alfonso Carranza), los desarrollos de la teoría humoral (Huarte de Sanjuan) e incluso el Tesoro de Covarrubias, avalan, apoyándose en fuentes clásicas y en testimonios coetáneos, la mencionada experiencia naturalista del hermafrodita. Éste, sin duda, es descrito como un caso raro y «portentoso», pero perfectamente posible en el interior de un cosmos que exhibe continuamente la omnipotencia del Creador. En una época todavía poco dada a estipular fronteras rígidas entre conocimientos académicos y sabiduría popular, esta percepción del hermafrodita se expresa también en las «relaciones de sucesos», noticias de acontecimientos políticos y militares, desastres y desgracias naturales y eventos sobrenaturales ampliamente difundidos en la España de los siglos XVI y XVII.

Pero junto a esta experiencia del «intermediario» como exponente natural del poder divino coexistía otra forma más inquietante. Se trata del *prodigium*, la criatura cuya monstruosidad está cargada de presagios negativos y se ve emparenta-

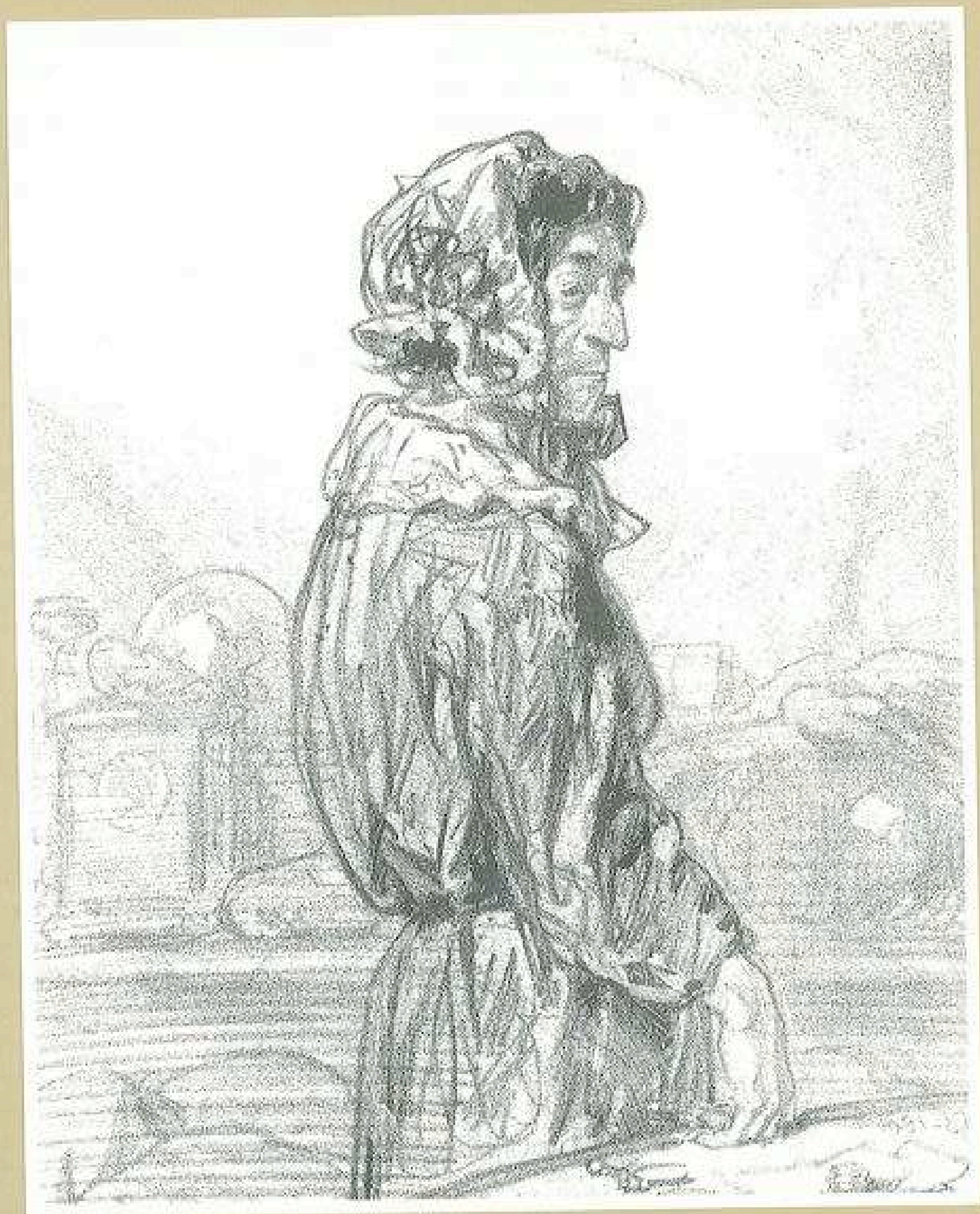
da con la malignidad moral. Éste es el caso de la asociación simbólica entre hermafrodismo y sodomía, cuyas raíces pueden encontrarse en la literatura patrística. En otras ocasiones, el nacimiento de la criatura hermafrodita se identifica con un castigo divino, la respuesta del Creador a un ayuntamiento carnal viciosamente realizado. El hermafrodita no pertenece ya a la esfera de la Naturaleza; su existencia anuncia complicidades satánicas manifiestas en la comisión de actos *contra natura*. De esta experiencia también han quedado vestigios en la cultura española: testimonios literarios (la invocación del «monstruo hermafrodita de Rávena», mencionado por ejemplo en un pasaje *Guzmán de Alfarache*, símbolo de «sodomía y bestial bruteza»), relaciones de sucesos (la criatura prodigiosa nacida en Madrid en 1688, «que sacó dos naturalezas de niño, y niña»), emblemática (el alegato contra la sodomía y el hermafrodismo recogido en los *Emblemas Morales* de Sebastián de Covarrubias), representaciones pictóricas (las «mujeres barbudas» retratadas por Sánchez Cotán y José de Ribera), elementos decorativos (la curiosa entalladura de Baltasar de Talamantes). Por otro lado, las fuentes inquisitoriales y los textos de derecho canónico (v.g. los *Aphorismi Thomae Sanchez de Matrimonio*, 1629) se refieren también a hermafroditas que, transgrediendo su juramento de mantenerse con el sexo elegido, se entregaron a la sodomía.

Hermafrodita con tórax abierto
Aldrovandi (1642), p. 517



Finalmente, ocupando una posición en cierto modo marginal respecto a las anteriores, se emplazaba la experiencia del hermafrodita como *miraculus*, como signo de una perfección originaria e indiferenciada, o detentador de arcanos y salvíficos saberes sobre el cuerpo. Esta percepción se encarnó desde la Antigüedad en una tradición mística y esotérica que se remonta al hermetismo, prosigue con la cristología gnóstica y culmina en la obra de los neoplatónicos y alquimistas del Renacimiento. En este caso, más que de un tipo intermedio de sexo (hermafrodismo) habría que referirse a la unión de ambas formas sexuales (androginia). La experiencia del andrógino como alegoría de la reconciliación, de la fusión de los contrarios, se encuentra representada en la alquimia española del Siglo de Oro (v.g. en las *Coplas de la Piedra Filosofal* de Luis de Centellas, fechadas en 1552).

La polivalencia simbólica del hermafrodita en el paisaje mental anterior a la Ilustración no se confinaba, como ya se ha sugerido, en el ámbito del saber y de la erudición. Se hacía presente también con motivo de causas judiciales más o menos extraordinarias. El proceso incoado por la Inquisición de Toledo a Elena de Céspedes en 1587 ejemplifica, simultáneamente, la triple significación que hemos señalado: portento de la Naturaleza (se la calificó de posible «hermafrodi-



Andrógina
Gavarni (s.d.), lám 10

ta oculto»), prodigio de parentescos maléficos (la justicia real pretendía encausarla por delito de sodomía) y milagro redentor (condenada a servir como médico en un hospital de pobres, la muchedumbre acudía masivamente para ser atendida por Elena). Con este caso, no obstante, pasamos del hermafrodita a la enigmática escena de las metamorfosis sexuales.

LOS LABERINTOS DE LA IDENTIDAD SEXUAL: CAMBIOS DE SEXO

> «(...) Él le vio en presencia del doctor Mantilla, médico, y que al tiempo que le vio y la dicha Elena de Céspedes se les mostró, éste la tuvo por hombre, y le vio el miembro según tiene declarado, y que debió de ser ilusión del demonio o algún arte tan sotil que bastó para engañar a éste, así en la vista como en el tacto, porque le miraba con buena fe».

Quien así se excusaba, recurriendo a las artes diabólicas para encubrir el engaño del que había sido víctima, no era cualquier persona. Se trataba del doctor Francisco Díaz, «médico y cirujano de Su Majestad». Además de no mal poeta (si creemos los elogios que como a tal le tributaron Lope de Vega y Cervantes), era posiblemente el mayor especialista en urología de la España de finales del siglo XVI. En 1588, al año siguiente de testificar en el proceso inquisitorial de Elena de Céspedes, publicaba su *Tratado (...) de todas las enfermedades de los riñones, vexiga y carnosidades de la verga y urina* (Madrid, Francisco Sánchez). Y, sin embargo, este consumado experto en los genitales masculinos no podía explicarse cómo aquella persona de la que en su momento había certificado que era hombre completo y capaz, sólo unos meses después, en los calabozos toledanos del Santo Oficio, se le presentaba como una perfecta mujer. Hasta ese momento, en que los facultativos debían enfrentarse a la posibilidad del cambio del sexo masculino al femenino, no habían mostrado la menor extrañeza ante la historia narrada por aquella liberta morisca, a pesar de que la misma pretendía haber nacido mujer, haberse transformado en hombre y haber recobrado finalmente su condición femenina original.

El diablo disfrazado de mujer
Bullet (1709), p. 81



El caso de Elena de Céspedes, precisamente por su excepcionalidad, deja al descubierto el conjunto de imágenes y representaciones de la dualidad sexual en la España del Siglo de Oro. La conclusión más plausible del asunto (el proceso, a pesar de su extensión, no es concluyente al respecto) es que Elena fuese una mujer que, llevada por su deseo de vivir de forma autónoma y libre, decidiese hacerse pasar por varón, llevando su opción hasta sus últimas consecuencias: vestir y actuar como hombre, ocultar al completo su feminidad, mostrar unos

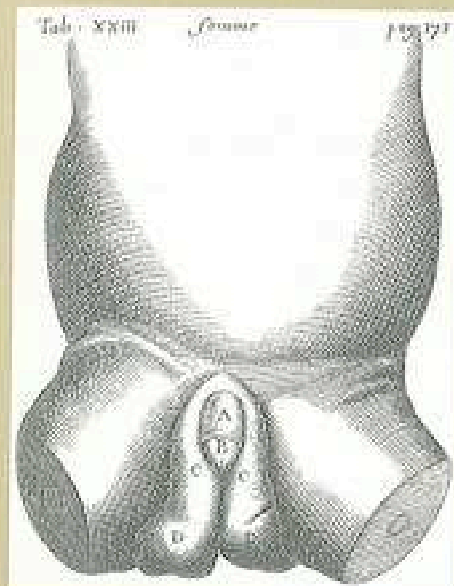
genitales masculinos tan bien fingidos que engañaron a sucesivos médicos y cirujanos y, finalmente, casarse con una mujer. Lo sorprendente es, además, cómo una morisca de origen esclavo, sin educación formal, llegó a ejercer como cirujano. Aquí, posiblemente, radique la clave de la ficción con que revistió su trayectoria vital hasta que fue desenmascarada por el Santo Oficio. Conocedora de los saberes y creencias médicas de su época en lo relativo al dimorfismo sexual, usó de dichos saberes en su favor y en contra de la sociedad que relegaba a las mujeres a una condición de pasividad e invisibilidad:

«Dixo que en realidad de verdad ésta es y fue hermafrodito, que tuvo y tiene dos naturas, una de hombre y otra de mujer y que lo que en esto pasa es que cuando parió, como tiene dicho, con la fuerça que puso en el parto se le rompió un pellejo que tenía sobre el caño de la orina y le salió una cabeza como medio dedo pulgar, que ansí lo señaló, que parecía en su hechura cabeza de miembro de hombre, el cual, cuando ésta tenía deseo y alteración natural le salía como dicho tiene...»

Elena, en definitiva, se hace pasar ora por «hermafrodita oculto», ora por el resultado de un cambio de sexo como resultado del parto. Ninguna de las dos opciones era ajena al acervo idiomático de la Medicina de la época, lo que explica la credulidad inicial de los médicos y de los inquisidores.

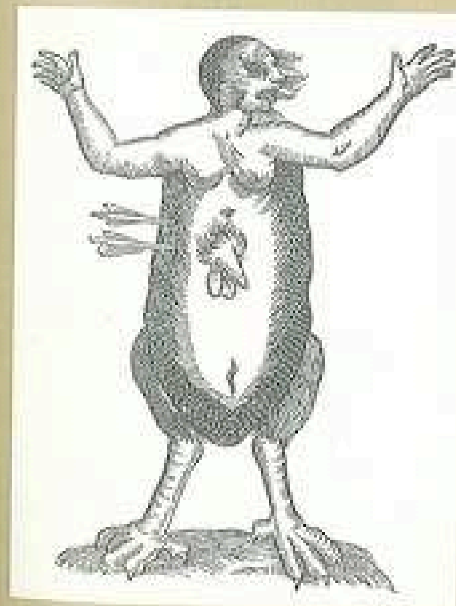
En efecto, la Medicina clásica había establecido un modelo de explicación de las diferencias de género a partir de la unicidad de la carne. No existían dos sexos, sino que existían dos géneros o representaciones sociales de la diferencia. Los genitales femeninos y masculinos eran exactamente los mismos, aunque en posición diferente como consecuencia de la diferente dotación calórica de hombres y mujeres. La mayor frialdad femenina provocaba, en la fase de gestación, la contracción de los órganos que, en los hombres, eran expulsados hacia el exterior por efecto de su mayor calor vital. Si todo dependía, como mantenía Galeno, de la cantidad de calor y de la fuerza expulsiva del organismo, las transformaciones eran entonces posibles. En palabras de un notable cirujano español del siglo XVI,

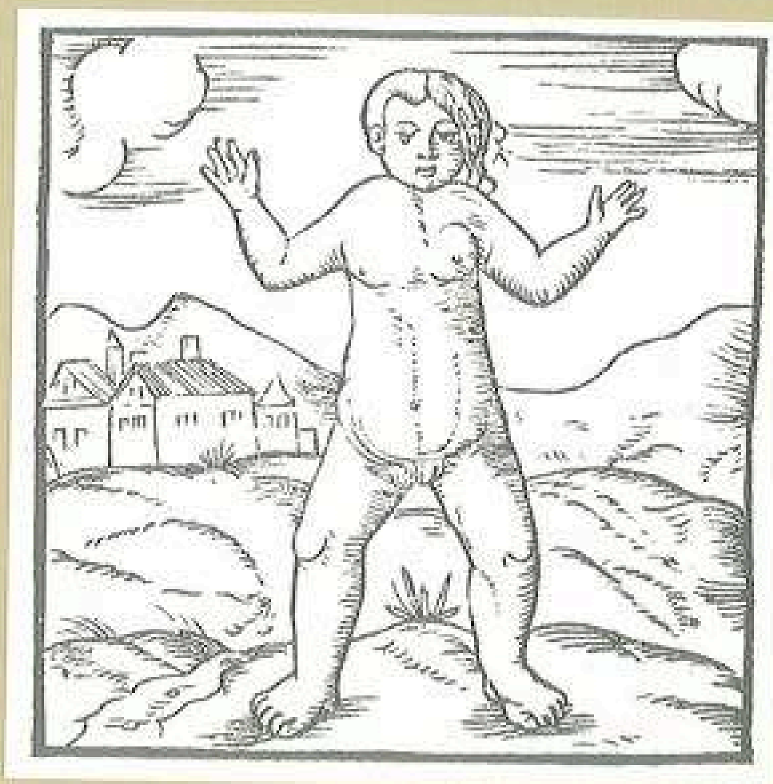
«El hombre (...) no difiere de la mujer sino en que tiene los genitales fuera del cuerpo. Porque, haciendo anatomía de una doncella, hallaremos que tiene dos testículos, dos vasos de simiente y la Madre, con la misma compostura del miembro del hombre. Por lo cual, si en acabando naturaleza de fabricar un hombre perfecto, le quisiese convertir en mujer, no era menester más que volverle adentro los instrumentos de la generación. Y si, hecha



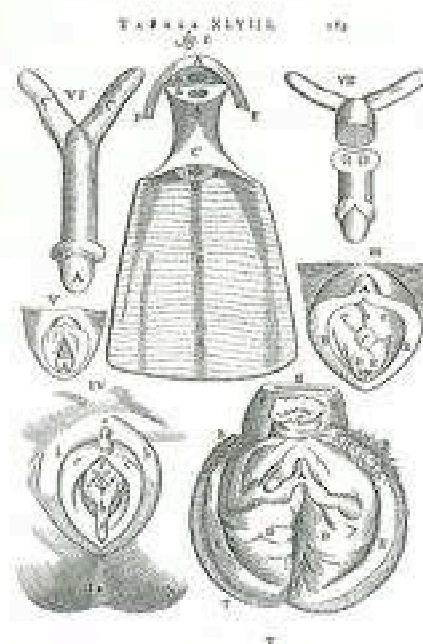
Mujer con clítoris monstruoso
Graaf (1701), lám 23

Hombre-ave con pechos y pene
Aldrovandi (1599-1668), XI, p 572





Ser mitad hombre, mitad mujer
Obsequens (1552), p 102

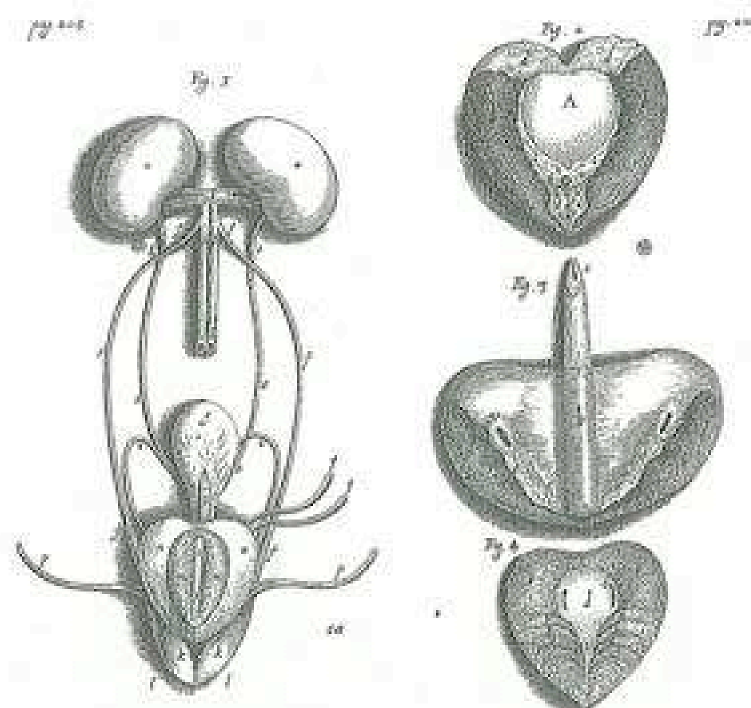


Disección de un útero y semejanza con un pene
Bartholin (1684), 289

mujer, la quisiese volver en varón, con echarle la Madre y testículos fuera estaba hecho». (Juan Fragoso, *Erotemas Cirúrgicos*, Madrid, 1571).

Son palabras traducidas casi literalmente del *De semine* de Galeno y repetidas en numerosos libros médicos y quirúrgicos de la época. En todos ellos, además, se aducen casos reales que avalaban la validez de la explicación galénica. Son libros (tanto los clásicos como los contemporáneos) que Elena de Céspedes conocía –como sabemos por el inventario de su biblioteca– y a través de los cuales pudo documentar y dar verosimilitud a la ficción de su identidad.

Los múltiples casos de cambios de sexo entonces aducidos, obedecían a una serie de circunstancias comunes. Por una parte, solían producirse en la edad crítica de la primera menstruación: en vez de producirse ésta, lo que sobrevenía era la expulsión de genitales masculinos, el crecimiento de la barba y el oscurecimiento de la voz. El más conocido de estos cambios era el de una pescadora portuguesa narrado por Amato Lusitano y recogido, entre otros, por Antonio de Torquemada, Martín del Río o Juan Eusebio Nieremberg. En otros casos (como



Aparato reproductor femenino
Bartholin (1654), p 210

el de la propia Elena de Céspedes), la transmutación sobrevenía tras un parto accidentado en el que, como consecuencia de los esfuerzos realizados, los genitales femeninos tomaban posición masculina. Casos italianos transmitidos por Pontano fueron recogidos en España. Nieremberg narra también, en su *Curiosa y oculta Filosofía* (Madrid, 1638), lo sucedido en Alcalá de Henares no hacía mucho tiempo, cuando una mujer «mejoró de sexo» al parir y tras treinta años de matrimonio. En otras ocasiones, era un esfuerzo repentino y momentáneo el que desencadenaba la «mejoría de sexo». Curiosamente, los casos españoles transmitidos que obedecen a esta circunstancia coinciden al afectar a monjas: la del Monasterio de Santo Domingo de Madrid que «alçando un gran peso se convirtió en hombre y se llamó Rodrigo Montes, y recibió órdenes sacros, y fue después fraile» (Juan Fragoso); la religiosa de Alcalá de Henares a la que le sucedió algo similar, según el padre Nieremberg; o la relación contenida en un pliego de cordel (publicado en Sevilla por Francisco de Lira en 1617) referente a una monja dominica de Úbeda «la qual había metido su padre por ser cerrada y no ser para casada y un día, haziendo un ejercicio de fuerça, se le rompió una tela por donde le salió la naturaleza de hombre». Por último, las transformaciones podían ser también efecto de la fuerza imaginativa de ciertas mujeres al desear vehementemente ser hombres, como narraba Antonio de Torquemada (*Jardín de flores curiosas*, Salamanca, 1570) cuando se acordaba de una mujer castellana que abandonó al marido que la maltrataba, se vistió de hombre «y estando así, o que la naturaleza obrase en ella con tal pujante virtud que bastase para ello, o que la imaginación intensa de verse en el hábito de hombre tuviese tanto poder que viniese a hacer el efecto, ella se convirtió en varón, y se casó con otra mujer»...

Todas las posibilidades enunciadas se refieren únicamente a la transmutación de mujeres en hombres. Ningún caso supuestamente verídico de cambio en sentido contrario se publicó nunca, a pesar de que la explicación fisiológica clásica consideraba tal posibilidad. Sin embargo, la Fisiología estaba supeditada, desde la obra de Aristóteles, a un diseño finalista y teleológico de la Naturaleza que establecía la superioridad de lo masculino sobre lo femenino. Las hembras, según el Filósofo, no eran más que machos defectuosos por falta de calor durante la gestación. La Naturaleza tiende siempre a la perfección, por lo que las transmutaciones formales se operan siempre en sentido ascendente, pero nunca descendente. Por eso se refería Nieremberg a las «mejorías de sexo»: el tránsito de varón a mujer era metafísicamente imposible, iba en contra de las leyes de la Naturaleza y, en



La lujuria
Mérica (s. XVI), BN Inv. 37011

definitiva, del orden establecido por Dios. Se explica así la extrañeza de los facultativos del caso de Elena de Céspedes, dispuestos a dar credibilidad a su primer cambio de sexo, pero no al segundo: debió ser un «genio maligno» (como lo denominaría Descartes) quien perturbase sus sentidos y les hiciese ver lo que naturalmente no podía existir. Afortunadamente para el futuro de la condenada, la Inquisición española usaba aún más de la «duda metódica» que el propio Descartes, dando menor credibilidad a la intervención diabólica y buscando una explicación «natural» al enigma. Siguiendo su ejemplo, el reconocido demonólogo Martín del Río (*Disquisitionum Magicarum Libri VI*, Lovaina, 1599-1601)

dejó establecido que en los cambios de sexo no es necesario recurrir a la explicación demoníaca, sino indagar en la propia Naturaleza, que se muestra como una gran cadena de los seres en la que las transiciones y estados intermedios no sólo son posibles, sino reales.

El Antipapa
Aldrovandi (1642), p 368



Bibliografía

Busquet, G. y Beaune, C.: *Les Hermaphrodites.* Paris, 1978.

Daston, L. y Park, K.: «Hermaphrodites in Renaissance France», *Critical matrix: Princeton Working Papers in Women's Studies, 1*, vol. 5 (1985).

Delcourt, M.: *Hermaphrodite. Mythes et Rites de la bisexualité dans l'Antiquité classique.* Paris, 1958.

Flor, F. R. de la: *La Península metafísica.* Madrid, 1999.

Foucault, M: *Les Anormaux. Cours au Collège de France 1974-1975*, Paris, 1999.

Guicciardi, J. P.: «L'Hermaphrodite et le proletaire», *Dix-Huitième Siècle, 12* (1980).

Laqueur, T.: *La construcción del sexo. Cuerpo y género de los griegos a Freud*, Madrid, 1994.

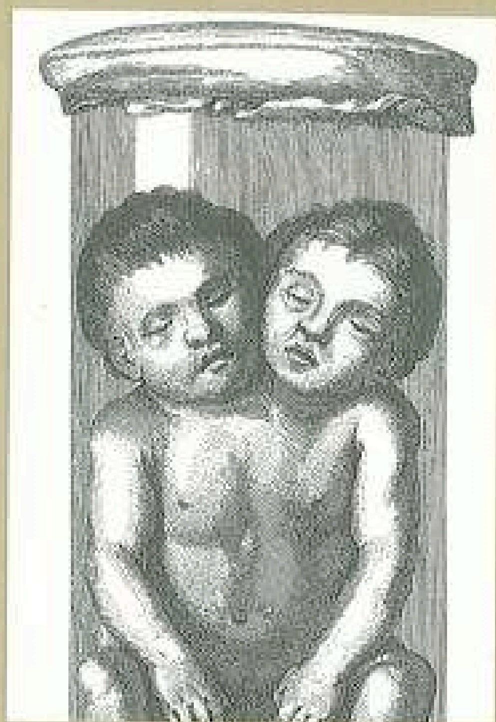
Morel D'arleux, A.: «Las relaciones de hermafroditas: dos ejemplos diferentes de una misma manipulación ideológica», en *Las relaciones de sucesos en España* (1500-1750), París-Alcalá de Henares, 1996.

Vázquez García, F. y Moreno Mengíbar, A.: «Un solo sexo. Invención de la monosexualidad y expulsión del hermafroditismo (España, siglos xvi-xix)», *Daimon, Revista de Filosofía, 11* (1995).

Vázquez García, F. y Moreno Mengíbar, A.: *Sexo y Razón. Una genealogía de la moral sexual en España (siglos xvi-xx)*, Madrid: Ed. Akal, 1997.

Vázquez García, F.: «La imposible fusión. Claves para una genealogía del cuerpo andrógino», en Romero de Solís, D. *et al.* (eds.), *Variaciones sobre el cuerpo*, Sevilla, 1999.

Zolla, E.: *Androginia.* Madrid, 1990.



Michael Hagner

Instituto Max-Planck de Historia de la Ciencia, Berlín

Utilidad científica y exhibición pública de monstruosidades en la época de la Ilustración



El monstruo que aquí se representa es una niña de dos cabezas, se traxo á Madrid conservado en espiritu de vino, el año de 1745. Dr. Francisco Du Rocher, Cirujano mayor de la Compañía Italiana de las Rs. Guardias de Corps. Nació de tamaño algo mas que regular, en un Lugar del Ducado de Borgoña, al termino ordinario de nueve meses; vivió veinte, y quatro horas, y la madre mas de cinco años despues de su parto. cuyo original se halla en el Musséo del Conde de Sazeda.

Quien visite el museo de historia natural de Waldenburg, en Sajonia, se topará con una criatura, de apenas unos centímetros de largo, denominada «hombre-pollo», que se conserva en un frasco. En medio de la frente tiene una protuberancia casi tan grande como el resto de su cabeza que recuerda a la cresta de un gallo. La mandíbula inferior es tan pequeña en relación con la superior que con suma facilidad puede interpretarse como un pico. Las manos terminan en unos dedos inusitadamente largos con uñas en forma de garra. Los pies, alargados y planos, presentan unos pulgares que parecerían garras.

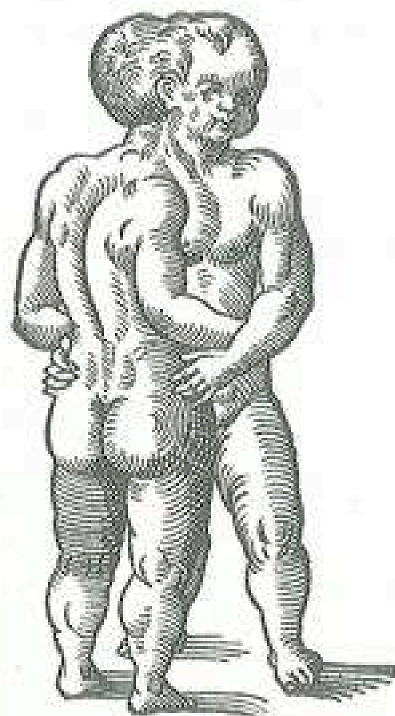
El hombre-pollo nació en un pueblo cerca de Leipzig en 1735 y murió poco después de su nacimiento. Su examen anatómico corrió a cargo del médico de Leipzig Gottlieb Friderici, que publicó sus resultados en un pequeño folleto. Friderici tuvo mucho cuidado para no destrozar el cuerpo de su objeto de estudio. Describió las desviaciones visibles y le pidió a un dibujante que pintara a esta criatura única. Tras conservar al hombre-pollo en un frasco con alcohol, Friderici entregó el monstruo a uno de los gabinetes burgueses de historia natural más famosos del siglo dieciocho. Se trataba del gabinete de la familia de boticarios Linck de Leipzig. El hombre-pollo se expuso en el gabinete situado en la planta superior de la botica de Leipzig hasta 1841, cuando la colección fue vendida y trasladada a Waldenburg.

Niña con dos cabezas en torico. *González (1745), BN Inv 14868*

Lo interesante de este caso es que el monstruo está situado en dos espacios diferentes de representación. Por espacio no entiendo exclusivamente un espacio

real como, por ejemplo, un gabinete anatómico. El gabinete, al igual que un libro, o un dibujo, o una conferencia, o una exposición anatómica, es una forma de representación gracias a la cual los objetos o fenómenos pueden crearse, exhibirse y explicarse como objetos o fenómenos científicos. Hay otros espacios de representación para los monstruos, algunos de ellos públicos como los espectáculos, las ferias y los circos. La historicidad de los monstruos estriba en el hecho de que nunca –al menos desde el siglo dieciocho– se les localiza en un único espacio de representación. Me interesan las relaciones de estas formas de representación. Los naturalistas y médicos ilustrados del siglo dieciocho argumentaban a menudo que su propósito era liberar a los monstruos de la superstición y del prejuicio. Los distintos modos y estrategias para representar monstruos, no obstante, muestran que este propósito general se utilizó con frecuencia como una estrategia retórica con vistas a legitimar otros fines mucho más específicos. Para decirlo de otro modo: varias personas provenientes de diferentes grupos sociales y culturales tenían ideas bastante heterogéneas sobre qué significaba superar la superstición. Incluso dentro de las ciencias había ideas divergentes, cuando no contradictorias, sobre qué eran los monstruos y para qué servían.

Siameses monocéfalos unidos por el tronco.
Paré (1594), p. 722.



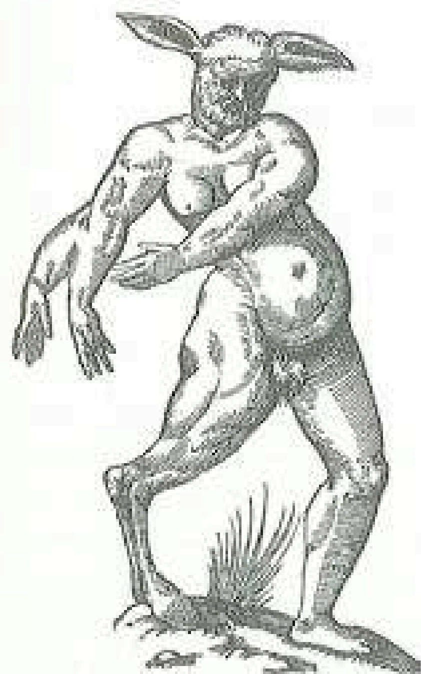
El primer espacio de representación era el folleto y sus dibujos. Aunque Friderici confesó que nunca había visto antes un monstruo semejante, comparó este caso con cierto número de fenómenos similares recogidos en la literatura científica de la época. Al llegar el año 1737, mantuvo una posición minoritaria, puesto que estaba absolutamente en contra de la tesis de la imaginación maternal, de acuerdo con la cual una impresión o experiencia traumática padecida por la embarazada causaba la deformación del feto. Friderici discutió la teoría de la prefomación y defendió una teoría epigenética de la generación, partiendo del supuesto de que las deficiencias en los líquidos nutrientes de la madre eran las responsables de la forma que había adquirido el hombre-pollo.

El segundo espacio de representación es el gabinete de los Linck en Leipzig. Fundado en 1671 por el boticario Heinrich Linck, este gabinete era una de la colecciones privadas más famosas del siglo dieciocho. Neickelius lo alaba en su «Museographia». Mantenido a lo largo de varias generaciones, la colección fue la carta de presentación de los Linck para entrar en la República de las Letras. Los Linck eran famosos y respetados miembros de círculos eruditos como el de Leopoldina. El gabinete estaba repleto de *artificialia* y *naturalia* muy preciados, y los Linck intentaron activamente clasificar y ordenar sus plantas, minerales o fósiles. La parte anatómica de su colección contenía esqueletos de embriones así



Niño de tres ojos nacido en 1624 Turquía
Andomio (s. d.) BN Mss 18182 p 400

Hombre burro
Aldrovandi (1642), p 9

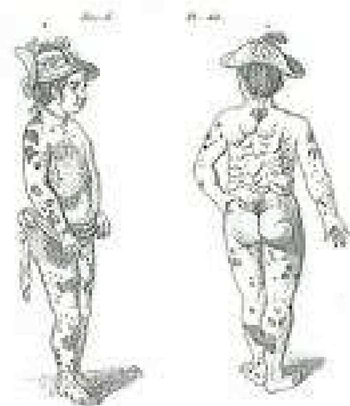


como el modelo anatómico en madera de una mujer embarazada. Finalmente, tenían varios monstruos, que no estaban clasificados en el catálogo de la colección.

En el caso del hombre-pollo, el examen y la descripción anatómica, por un lado, y su conservación en alcohol, por el otro, estaban en perfecta armonía. La representación del hombre-pollo en un tratado científico y en la colección servía a diferentes propósitos. Friderici era un médico interesado en la taxonomía fenomenológica de las malformaciones y rechazó una teoría de la generación monstruosa –la imaginación maternal– para defender la suya propia. El papel del monstruo en la colección era diferente. Aquí se le exhibía con otros valiosos *artificialia* y *naturalia*, y aunque los dueños del gabinete estaban interesados en la clasificación, el aspecto placentero de admirar lo raro y extraordinario tenía un papel central. La representación del monstruo en un tratado y en un frasco estaba destinado a distintos públicos. Por ejemplo, si Friderici hubiera planeado reducir el hombre-pollo a su esqueleto, porque el examen detallado le hubiera proporcionado nueva información sobre la causa de su deformidad, el espécimen se hubiera perdido para la representación en un frasco. Esto es lo que llamaré un conflicto de intereses.

El punto de vista en torno a la monstruos en el siglo dieciocho estaba guiado por este conflicto y por las enormes dificultades para hacerse con uno de ellos. ¿Deberían los monstruos ser diseccionados totalmente y así perderse para la exhibición, o deberían ser incorporados a una colección? ¿Se incorporaban a una colección privada o a una de la corte? ¿Quién tenía acceso a los monstruos y cuáles eran las estrategias para hacerse con ellos? ¿Y cuál era la motivación que se escondía tras este negocio? ¿En qué medida se ponían en marcha criterios estéticos para la representación de los monstruos? ¿Se daba necesariamente una contradicción entre una representación erudita de los monstruos y otra más popular? ¿De qué modo se utilizaban los monstruos como instrumentos de discusión en los debates sobre el orden de la naturaleza y la generación? Este es conjunto de preguntas que guían mis propias investigaciones sobre la historia de la monstruosidad. En este ensayo me centraré en dos aspectos –el conflicto de intereses y la dimensión estética, la cual nos conduce a la cuestión de lo popular *versus* lo erudito. Ambos puntos, creo, son cruciales para la representación de los monstruos en el siglo dieciocho.

A lo largo del siglo dieciocho San Petesburgo era un lugar en el que la mayoría de los aspectos relacionados con los monstruos se agrupaban como bajo una





Niña con pelo de ternera
Lavater (1820), VIII, p 197

El enano
Aldrovandi (1642), p 603



lupa. Ello no implica que todo lo que encontremos allí sea representativo del resto de Europa, pero cada uno de los aspectos puede observarse en un lugar u otro del continente. Ejemplos importantes a este respecto son el notable número de monstruos de la colección de la corte y el intento del estado absolutista de hacerse con el control de los monstruos. En 1704 y en 1718 el Zar Pedro I promulgó dos órdenes según las cuales todos los partos monstruosos tenían que ser entregados a los pastores de la comunidad para que los enviasen al gabinete de Moscú o al de San Petesburgo. Hasta donde yo sé, ésta es la primera orden oficial de este tipo, pero no la única. En 1755 Federico II de Prusia hizo pública una orden muy parecida a la más antigua de las rusas. La notable diferencia, no obstante, era que el propio Federico no estaba obviamente interesado en los monstruos. El motivo de la orden obedeció más bien a una petición del anatomista Johann Friedrich Meckel, profesor del Collegium medico-chirurgicum de Berlín, que solicitaba monstruos de partos humanos con el fin de diseccionarlos. El interés de Meckel por los monstruos puede explicarse a raíz de una norma publicada un año antes, en 1754, según la cual el catedrático de anatomía estaba obligado a disertar sobre casos extraordinarios en la Academia de Ciencias una vez al año. Por lo tanto, tales objetos tenían que ser entregados al primer catedrático de anatomía para que dispusiera de ellos. Este hecho suscitó algunos problemas. Por una parte, Meckel, como primer catedrático de anatomía, tenía que presentar casos raros a la Academia de Ciencias para cumplir las normas. Pero al mismo tiempo, había otros anatomistas en Berlín que también tenían interés en hacerse con monstruos, tanto para sus colecciones privadas –como es el caso de Johann Gottlieb Walter o Nathanael Lieberkühn– como para diseccionarlos, como en el caso de Caspar Friedrich Wolff. Este último embriólogo había renovado la teoría epigenética en su famosa disertación *Theoria generationis* en 1759 y estaba interesado en los monstruos con vistas a obtener una confirmación de su teoría.

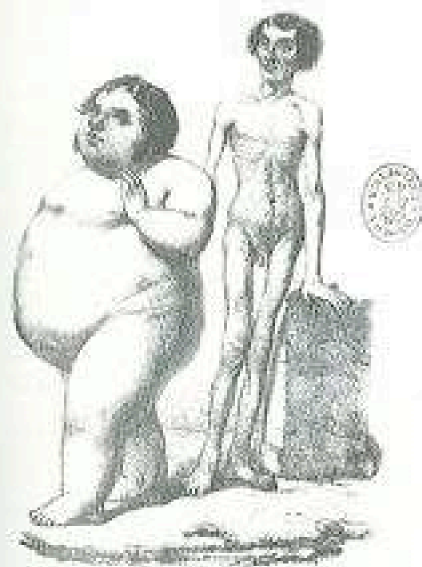
La tenaz competición por los monstruos se hizo patente en un caso de 1780. Una comadrona informó al entonces catedrático de anatomía, Johann Gottlieb Walter, de que una mujer había dado a luz a un niño acéfalo provisto con garras en lugar de haber nacido con manos y con pies. También le contó que Christian Gottlieb Selle, catedrático en la Charité de Berlín, y médico habitual de Federico II, se había hecho cargo del monstruo y lo había incluido en la colección de la Charité. Walter le recordó a Selle la orden oficial, y le pidió el monstruo para someterlo a una disección, pero Selle se negó a entregar el espécimen. Ello llevó

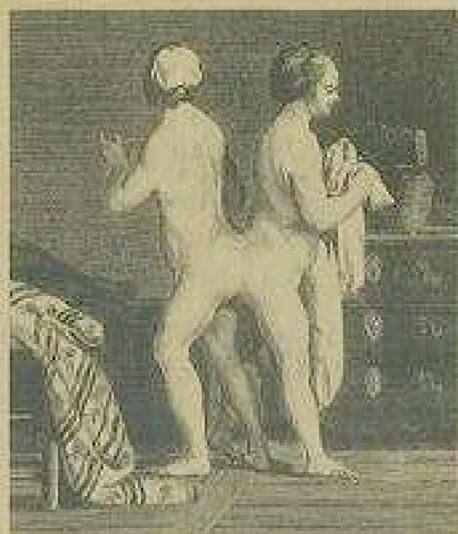
a Walter a escribir una carta oficial al director de la Academia de Ciencias solicitándole su apoyo en este caso. Para Joseph Louis de Lagrange, presidente de la Academia de Ciencias, no cabía duda alguna de que los derechos de la Academia tenían que defenderse. Sin embargo, conocía perfectamente las influencias que Selle tenía en la corte, así que lo mejor era evitar un conflicto. Tras estudiar detenidamente la orden de 1755, informó a Walter de que ésta estaba dirigida estrictamente a Meckel, y por lo tanto Walter no podía hacer uso de ella en su propio beneficio. Lagrange tomó esta decisión, aunque sabía muy bien que todos los médicos de Berlín y sus alrededores eran perfectamente conscientes de que los monstruos debían entregarse al catedrático de la Academia.

Este ejemplo muestra que los monstruos eran objetos muy deseados todavía en 1780. En tanto que objetos extraordinarios, era una cuestión de prestigio poder determinar quién los tenía a su disposición. Y finalmente, estalló el conflicto. Walter, como anatomista equipado con una notable y ampliamente conocida colección, estaba interesado principalmente en examinar y describir el monstruo, dar una conferencia en la Academia, publicar un tratado, o incorporarlo a su colección particular. Por su parte, Selle no tenía obviamente ninguna intención de diseccionar al monstruo para publicar sobre ello. Simplemente sentía curiosidad por el singular y extraño objeto y lo conservó en un frasco. Unos intereses, los de ambos anatomistas, que estaban ligados a distintas identidades profesionales.

Como ya se señaló, la razón para esta rivalidad tenía sus raíces en las dificultades que presentaba conseguir un monstruo, y aquí tenemos también otro conflicto fundamental: el existente entre padres y médicos. En los siglos diecisiete y dieciocho, los anatomistas se quejaban a menudo de que los padres de las criaturas monstruosas no daban su autorización para la disección e insistían en un entierro convencional. Las iglesias aceptaban a estas criaturas monstruosas como seres humanos y, si todavía estaban vivos después del parto, se los bautizaba antes de su muerte. Por otro lado, parece que los padres estaban informados sobre los deseos de los anatomistas. El tocólogo de Gottingen, Friedrich Benjamin Osiander, informó de un caso en el que un hombre que había perdido a su mujer y a un niño bicéfalo tras el parto se resistió activamente a que Osiander se llevara el cadáver para su colección. El hombre decía que aquello era una «carnicería pecaminosa». Tras el funeral, la tumba del niño fue vigilada durante una par de noches porque el padre temía que robasen el cadáver. Osiander añadía que «la superstición, el perjuicio y la testarudez» eran los responsables de su comportamiento.

Obeso y escuálido
Debay (1861), lám. 7

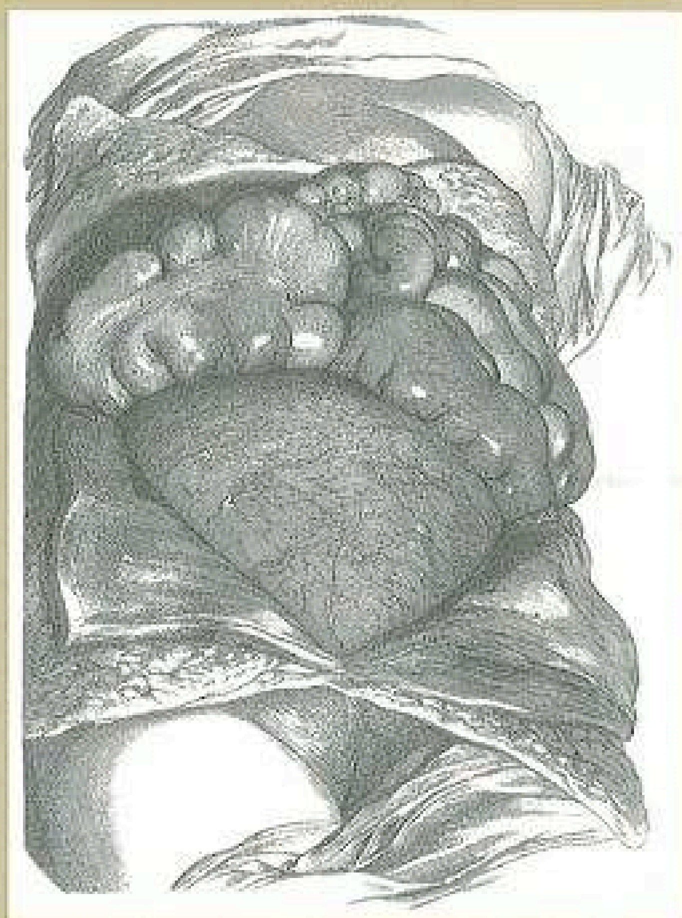




Judith y Helen
Buffon (1798), Vm o 326-27

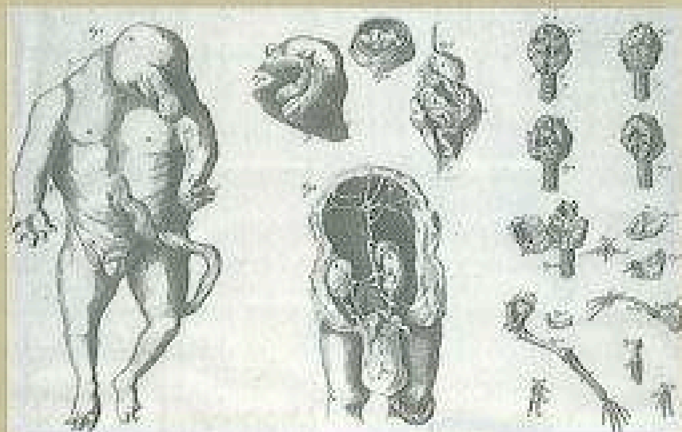
Monstruoso niño que nació en Cádiz en 1767
Anónimo (s. XVIII), BN Inv 14790





Disección de embarazada
Cowper (1739), lám 54

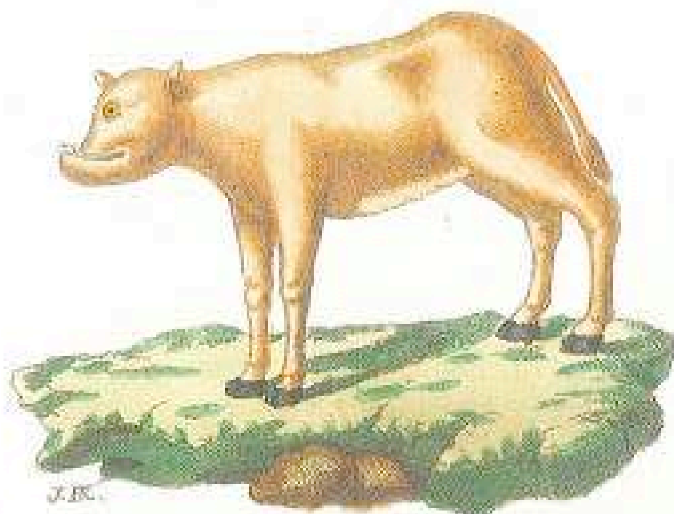
Disección de un monstruo
Sandifort (1768-69), II, lám 1





Negra albina
Buffon (1797), pp 298-9





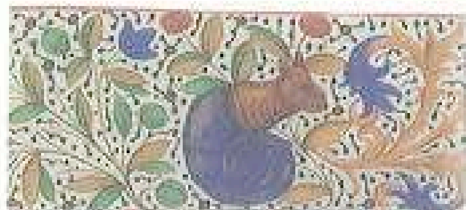
Ternera monstruosa con un solo ojo
Bru (1784-86), II, lám 52



María encinta
Guillermo de Vrelant (c 1470-90), fol 68v



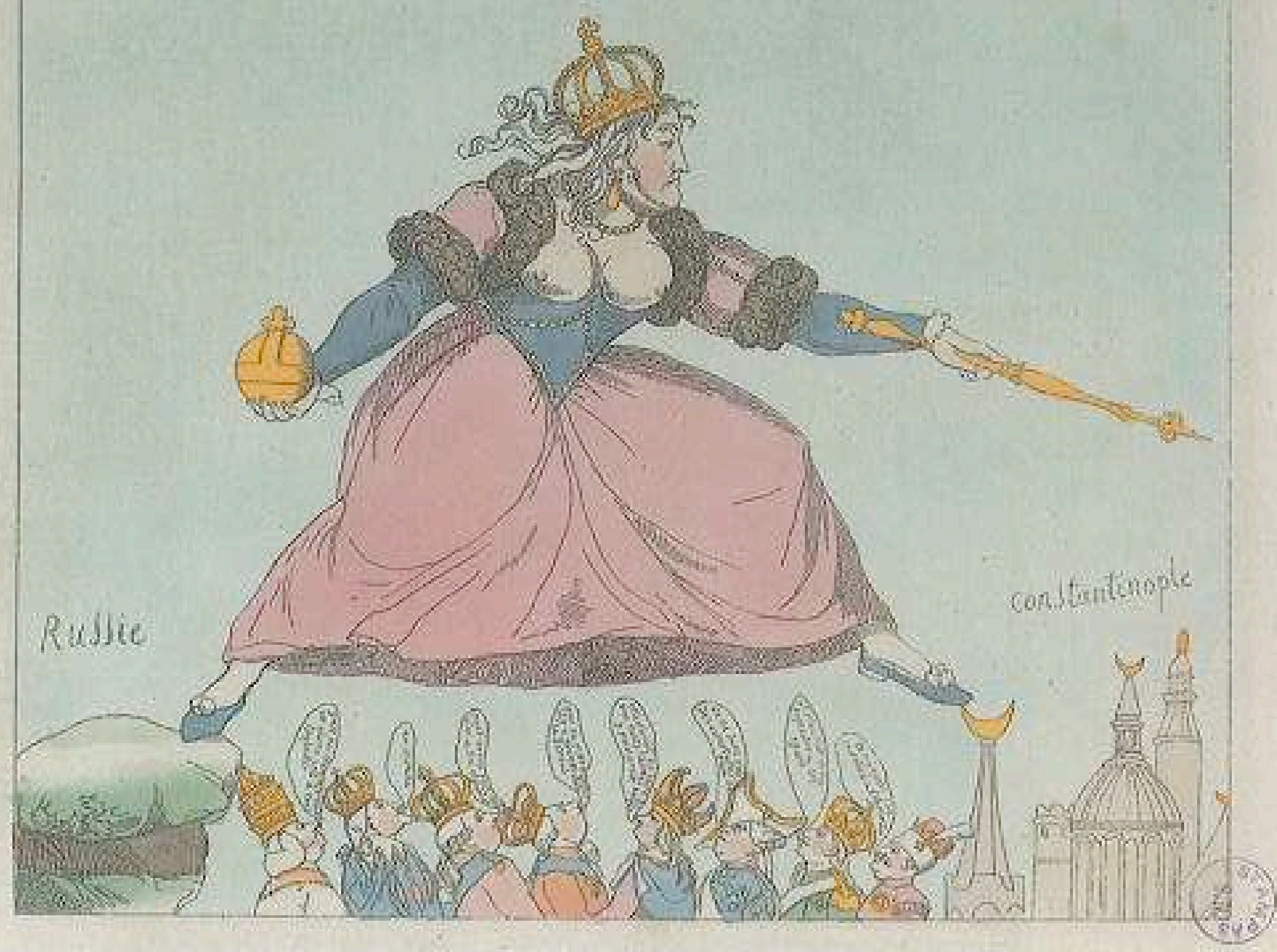
Zoología fantástica ornamental
Libro de horas (s. XVII), BN Res. 187, fol 46v



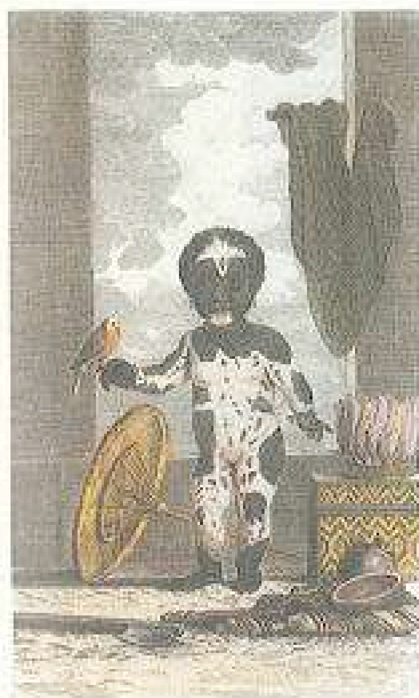
León caracol
Escuela de Tours (c 1450), fol 80r



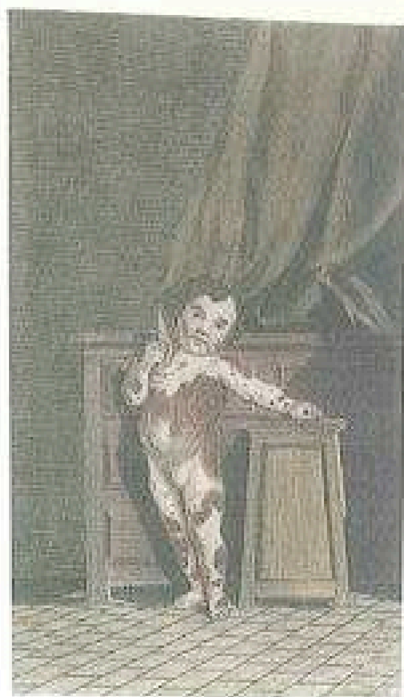
Brígida del Río,
La Barbuda de Peñaranda (1590)
Sánchez Cotán, Juan.
Museo del Prado, nº 3222



El abismo que engulle
Anónimo (1834) Musée de caricature, lám 34



Negra pía
Buffon (1797), V, p 205-6



Niña peluda
Buffon (1797), V, p 318-19



Niña peluda
Buffon (1797), V, p 318-19



Antropofagia de tritones
Anónimo (1806), BN B 9756

La Gula
Mérica (s. XVI), BN Inv. 37013





Martirio de San Simón niño
Schedel (1493), fol 255

Napoleón visita al cancerbero
Anónimo (s. XIX), BN Inv. 43519





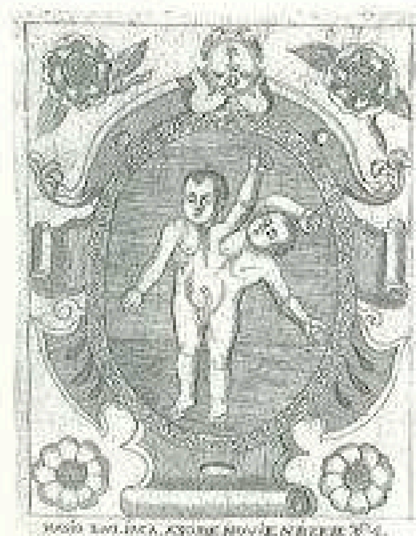
Tribulaciones de San Antonio
Monografista AA (s. XVIII), BN Inv. 43164

Este no es ni mucho menos el único caso en el que los padres trataron a sus hijos monstruosos dentro del marco de los valores morales del cristianismo. Los médicos, por su parte, deseaban estos objetos para sus colecciones, y si bien se vieron obligados a respetar los deseos de los padres, si no había una orden oficial que dispusiese lo contrario, descalificaron sus deseos atribuyéndolos a la superstición o a los prejuicios. El uso de semejante vocabulario muestra hasta qué punto estas categorías se instrumentalizaron. En otros casos estos términos se emplearon para describir y combatir las explicaciones sobrenaturales de los nacimientos monstruosos, tales como la sodomía o la influencia de los demonios. Pero en esta ocasión la generación monstruosa no era el objeto de la polémica.

Está claro que no se produjo alianza alguna entre padres y médicos. Al contrario, los padres albergaban profundas sospechas. Una situación que no experimentó cambios antes del siglo diecinueve, cuando los padres comenzaron a vender a los niños deformes que nacían muertos a los anatomistas y patólogos. En este contexto habría también que tener muy en cuenta el papel de las comadronas. Su posición no carecía en modo alguno de ambigüedad y parece que tanto los padres como los médicos trataron de convertirlas en aliados de sus respectivas causas. En Königsberg, en 1745, los padres únicamente informaron a la comadrona, y le pidieron que no diese cuenta a los médicos porque temían que el cadáver del niño fuera diseccionado en el teatro anatómico. Este temor era real. El anatomista de Königsberg Christoph Gottlieb Büttner se enteró finalmente del caso y se las arregló para conseguir un permiso especial del gobierno que le autorizaba a quedarse con el cadáver. Pero en otras ocasiones las comadronas colaboraban con los anatomistas. En Brandenburgo, en 1750, la comadrona avisó al médico local de que una mujer había dado a luz a cuatro niños monstruosos. Posteriores conversaciones demostraron que la comadrona, una mujer de 69 años, tenía bastante experiencia con partos monstruosos y era perfectamente capaz de distinguir entre diferentes categorías de deformación. Basándose en esta información, el médico visitó a la familia y le permitieron desenterrar los cuatro cuerpos y enviarlos a la Academia de Ciencias de Berlín.

¿Qué podemos concluir de esta minuciosa imagen? En primer lugar está el conocido aspecto de la medicalización. Durante el siglo dieciocho el Estado, en colaboración con los médicos, ganó mayor control sobre los nacimientos. En segundo lugar nos encontramos con la lucha contra la superstición de la que se hacen eco figuras tan dispares como el zar Pedro I o el tocólogo Osiander. Los fines y el contexto cultural en el que este vocabulario se empleaba variaba espec-

Siameses
Rivilla (1695), portada



tacularmente. Pedro I creó un lugar de recreo para una elite muy selecta de San Petesburgo. Osiander creó su colección para estudiantes y comadronas. Lo que se denomina superstición es muchas veces un gesto de duelo y de protesta, en el marco de la moral cristiana, contra la utilización de los niños físicamente deformes. En tercer lugar, encontramos la competencia en la comunidad de tocólogos, anatomistas y naturalistas. Diferentes instituciones están relacionadas con distintos intereses profesionales y científicos, y ello conduce a formas diversas de representación de los monstruos.

El segundo punto que quiero tratar tiene que ver con la cuestión de por qué los monstruos debían exhibirse. En mi ensayo [«Monstruos ilustrados»] argumenté que a principios del siglo dieciocho se adoptaron principalmente dos posturas para justificar la presencia de monstruos en una colección. Una fue la defendida por el *connaisseur* y viajero Conrad Zacharias von Uffenbach, quien manifestó gran placer erudito y fascinación por los monstruos, a los que consideraba hitos en el seno una colección privada. Los monstruos, desde esta perspectiva, se valoran por ser interesantes en sí mismos, y no impresionan ni desagradan al visitante informado. La otra posición fue defendida por Michael Bernhard Valentin, quien criticó la representación arbitraria de monstruos en los *Wunderkammer* [gabinetes de curiosidades] o en las colecciones de historia natural. La razón por la que se exhibían estos objetos radicaba en la posibilidad de contemplarlos como un fondo contra el cual destacar lo normal y lo estéticamente bello. Este particular modo de clasificación consolidaba la insalvable brecha entre los seres proporcionados y los deformes. Los últimos no tenían utilidad alguna por sí mismos, sino que únicamente en la construcción de la polaridad entre belleza y fealdad podía el monstruo ser útil y, en consecuencia, estar legitimado.

Debido a varias razones, las dimensiones representativas y estéticas de los monstruos se transformaron radicalmente a lo largo del siglo XVIII. En primer lugar, esta transformación tuvo que ver con un cambio de función de las colecciones dentro de la corte. El giro de los monstruos desde lo maravilloso y/o único a lo regular, y desde lo placentero a lo predecible, los convirtió en algo bastante menos interesante para la autorepresentación de la corte. En segundo lugar, a los monstruos se les asignó un papel completamente nuevo. Se los utilizó como un instrumento en manos de epigenetistas para explicar la generación como un proceso temporal sujeto a normas específicas. El mencionado Caspar Friedrich Wolff, por ejemplo, diseccionaba monstruos porque esperaba encontrar pruebas

Rinoceronte según Durero
Scheuzer (1731-35), II, lám 113



para la «Theoria monstrorum» que debería completar su teoría epigenética. Pero esta actitud era posible tan sólo en la medida en que los monstruos ya no cumplían un papel relevante en la representación cortesana de San Petesburgo. En otras cortes europeas la situación era diferente. Por ejemplo, al anatomista Samuel

Thomas Soemmerring no le fue permitido diseccionar monstruos en Cassel, porque el Duque de Hesse-Cassel quería mostrarlos en su gabinete anatómico.

Un caso similar tuvo lugar en Schwerin en 1792. La mujer de un ayuda de cámara dio a luz a un niño bicéfalo. El parto fue tan difícil que la madre sólo sobrevivió gracias a la intervención del médico de la corte. Agradecida, le entregó el niño al médico, quien hizo público con orgullo el curioso objeto. Describió a los incompletos siameses –un niño y una niña– en términos estéticos y los comparó con la belleza de la madre. Evers le pidió a un pintor que retratase a este bello monstruo. El propio príncipe de Schwerin estaba tan fascinado que le solicitó al pintor una copia del cuadro para la colección de la corte. Meses más tarde, el médico quiso diseccionar al monstruo pero, para su asombro y disgusto, el príncipe le prohibió hacerlo, e insistió en incorporar el monstruo a su gabinete de historia natural.

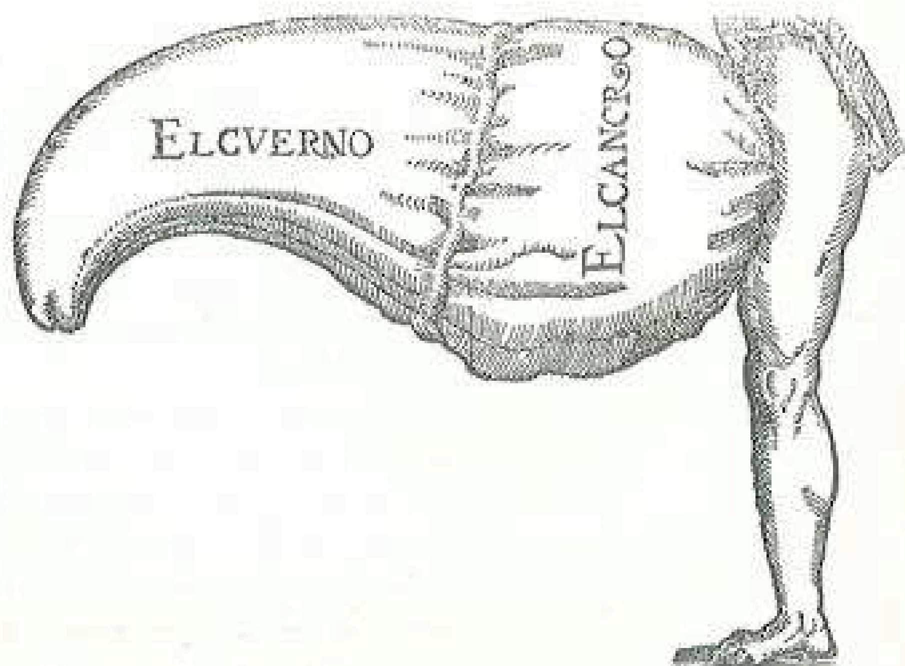
A finales del siglo XVIII, esta historia probablemente sólo podía ocurrir en cortes pequeñas. Lo que me interesa aquí es la presentación estética de monstruosidades particulares. Y esto nos conduce a mi último ejemplo, que tuvo lugar en Viena. Una ciudad que como San Petesburgo era también, aunque de diferente manera, un lugar para la exageración. En 1785 el emperador José II compró una colección de modelos de cera anatómicos y obstétricos a los anatomistas de Florencia Paolo Mascagni y Felice Fontana. Habían preparado la colección con fines docentes, y José II también tenía en mente el que sirviesen de ayuda a los estudiantes de medicina en Viena. Cualquiera que viaje a Viena, o a Florencia, comprenderá lo que esto significó a finales del siglo dieciocho. Las figuras de cera se pusieron en pedestales hechos de materiales preciosos y se colocaron en cajas fabricadas con maderas nobles. Los modelos femeninos se exhibían con una sensualidad erótica provocativa. La intocable belleza de una joven se reforzaba, por ejemplo, con una gargantilla de perlas, mientras que dentro de su abdomen abierto se le podían ver los órganos internos en un orden regular que ningún anatomista hubiera podido contemplar al natural. El cuerpo se muestra más allá de sus funciones normales y en un estadio anterior al momento de la descomposición. En esta atmósfera de celebración estética las figuras de cera de los monstruos no fueron una excepción. En una figura el rostro doble de Jano se asienta sobre un cuerpo de bebé perfectamente proporcionado. Otro monstruo –unos siameses incompletos unidos por el tórax y terminados en una enorme cabeza– muestran tal armonía simétrica que sugiere que la naturaleza ha creado un ser perfecto. La adecuación a un fin, a un *telos*, que aquí se sugería guarda cierto



Monstruo de Lutecia
Paré (1594), p 463

paralelismo con el pensamiento anatómico de finales del siglo dieciocho. Cuando Caspar Friedrich Wolff describe algunos de sus monstruos, afirma que ha visto en las vísceras tal grado de belleza y elegancia que no le cabe la menor duda de que el primer propósito de la naturaleza era conferir belleza a estas criaturas. Esto no quería decir que los monstruos estuvieran perfectamente estructurados. La belleza de un cuerpo monstruoso era visible sólo para el ojo adiestrado del anatomista. Los modelos de cera fueron idealizados de manera que los visitantes no especializados del gabinete pudieran compartir esta aproximación anatómica. No es casual que la colección de cera resultara tan fascinante al público general de Viena como útil para los estudiantes de medicina. De hecho, los anatomistas estaban sorprendidos de que la exposición tuviera un enorme éxito de público, y en particular de que muchas jóvenes fueran a ver las figuras. El anatomista alemán Karl Asmund Rudolphi observó en 1802 que «La ilustración en Viena está tan desarrollada que las mujeres vienen a estudiar anatomía. Examinan cada figura sin sonrojarse».

El aspecto que quiero señalar finalmente es el siguiente. A principios del siglo dieciocho, los monstruos constituían un objeto de contemplación hermoso, porque eran el resultado de una naturaleza juguetona y astuta. A finales del siglo,



Protuberancia ósea monstruosa
Cachapero (c. 1610) BN VE 8033

sin embargo, los monstruos aparecieron como objetos bellos, porque toda deformación seguía ciertas regularidades naturales. La Naturaleza era activa y siempre perseguía algún propósito. Para mostrar esta nueva forma de belleza, las figuras de cera sirvieron de vehículo a la sensibilidad estética de los anatomistas. En consecuencia, el público cambió completamente. Mientras la agradable visión de los monstruos estaba reservada a cierto número de viajeros eruditos, que guardaban las distancias con unos contemporáneos supuestamente ignorantes y supersticiosos, los objetos exhibidos en Viena fueron visitados por esos miembros de una sociedad digamos chique que se entretenía igualmente con óperas de Mozart como «Così fan tutte» y «Las bodas de Fígaro» o con las demostraciones frenológicas de Franz Joseph Gall. En conclusión, el uso científico y la exposición pública de monstruos en la época de la Ilustración formaba parte de valores y prácticas culturales diversas. La integración de los monstruos en un orden ilustrado fue un proceso al mismo tiempo teórico y práctico.

Bibliografía

EVERS, August: *Kurze Geschichte der Geburt eines Kindes mit zwey Koepfen*, Schwerin 1792.

FRIDERICI, Gottlieb: *Monstrum humanum rarissimum recens in lucem editum in tabula exhibet simulque observationibus pathologicis*, Leipzig 1738.

HAGNER, Michael: «Enlightened Monsters», in *The Sciences in Enlightened Europe*, ed. by William CLARK, Jan GOLINSKI y Simon SCHAFFER, Chicago: University of Chicago Press, 1999, pp. 175-217.

MOSCOSO, Javier: «Volkommene Monstrem und unheilvolle Gestalten: Zur Naturalisierung der Monstrositaet im 18. Jahrhndert», in «*Der falsche Koerper*, Michael HAGNER (ed.), Goettingen: Wallstein, 1995, pp. 56-72.

NEICKELIUS, C. F.: *Museographia oder Anleitung zum rechten Begriff und nuetzlicher Anlegung der Museorum oder Raritaeten-Kammern*, Leipzig/Breslau, 1727.

WOLFF, Caspar Friedrich: *Theoria generationis*, Halle, 1759.

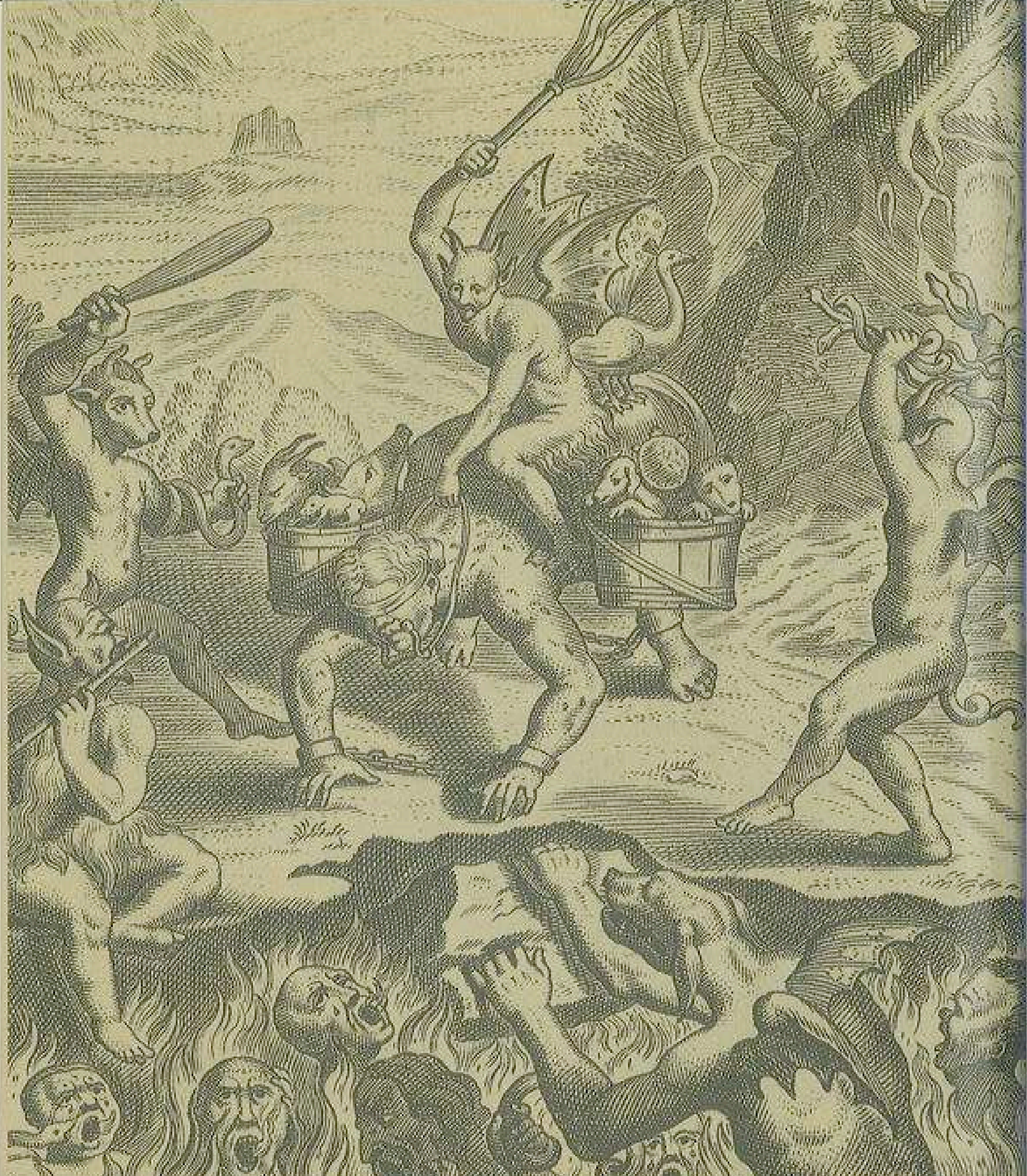
VALENTIN, Michael Bernhard: *Museum Museorum*, Vol. 2. Frankfurt, 1714.



José Luis Villacañas Berlanga

Universidad de Murcia

La mutación del Leviatán



1. *La metáfora.* Desde antiguo, se ha preferido pensar los grupos sociales como si fueran ellos también un hombre. Lejos de ser una ocurrencia de Platón, transferir el orden interno de la persona, su justicia, la tensión de sus almas, al orden de la sociedad y a la tensión de sus clases, tal operación, describe una constante en la cultura occidental. No sólo la magna obra de Hobbes muestra en su portada un gran hombre artificial compuesto de hombres naturales. El pensamiento republicano de las ciudades italianas era prolijo en estas proyecciones antropomórficas sobre la comunidad social y, de esta manera, se mostraba heredero de la creencia aristotélica en una naturaleza propia de la *res publica.* Por mucho que el siglo XVII creara modelos de soberanía en los que la tensión metafórica lanzaba sus puentes entre Dios y el rey, pronto, el pensamiento conservador, desde Burke afincado en la tesis de la historia natural de las sociedades, forjó la idea del pueblo como organismo vivo. Desde entonces, se tendió a identificar una norma para ese despliegue evolutivo del organismo popular y a justificar las diferencias internas entre los grupos sociales como articulaciones funcionales. El vitalismo político ya no fue sólo un antropomorfismo; ahora asumía todas las categorías anexas al biologicismo: nacimiento, madurez, decadencia, muerte, resurrección. La batalla contra esta metafísica biologicista, vitalista, romántica, emprendida en nombre de la honestidad científica, de la responsabilidad y de la libertad humanas, se perdió, por mucho que comprometiera a los mejores talentos, como es el caso de Max Weber. Finalmente, el viejo síntoma de la finitud humana, representar lo menos conocido por lo más familiar, resultó más fuerte. Todavía hoy, la teoría de sistemas de

El castigo a un pecador
Ignacio de Loyola (1676), p 92

Luhmann aspira a pensar los procesos sociales desde los modelos biológicos de la autopoiesis de Maturana. A esta transferencia continua de significados se ha llamado Ilustración sociológica. El gesto no es de lo más tranquilizador.

Estamos, por tanto, ante un proceso sustantivo de Occidente, no ante una tentación ocasional. El hombre no renuncia a pensar la sociedad como una naturaleza, ni al grupo como un ser vivo. Las evidencias de movimiento y de apertura, la dimensión histórica de la sociedad, se pretenden regular desde la estructura de la vida, sometida a leyes y a un juego regular que parece dominar el tiempo. En todo caso, resulta insoportable para el hombre occidental, obedeciendo un reflejo arcaico, la contingencia absoluta, la evolución ciega, sin modelos, sin reglas, sin parámetros normativos, la aceptación de la novedad, en suma. Náufrago en las aguas de la historia, por hablar con H. Blumenberg, el hombre parece asegurarse un final previsible de la ola en la que navega si piensa que, a pesar de todo, está dentro de procesos que son parecidos a los de las realidades vivas. Esta superstición, como todas, tiende a hacer familiar lo desconocido y a disminuir los riesgos de la libertad y de la responsabilidad. Si Kant pudo decir que la libertad es el primer principio de lo contingente, la metáfora biologicista tiende a restringir ese ámbito con apelaciones a lo necesario. La inevitabilidad de la metáfora queda comprobada cuando recordamos que lo contingente y nuevo, la propia razón, también fue representada por Kant como «epigénesis», en paralelo a un salto evolutivo. La razón pura tampoco pudo construirse al margen de los andamios de metáforas.



Lucha de hombre y gigantes
Torrubia (1760), p. 1



Aquelarre
Caylus del./Gallet sculp (s. d.) Sujetos de fantasía y caricatura BN Inv. 33994

2. *Compensación.* Que esta proyección de las reglas de la vida sobre la realidad social tenía una función compensadora de nuestra ignorancia, tranquilizadora de nuestros miedos, se demostró en el hecho de que se utilizó para defender un orden. Desde antiguo se sabía que existían los monstruos. Desde antiguo se sabía también que no sobrevivían. Nadie pensó que la sociedad, una, la nuestra, podía identificarse más nítidamente desde la comparación con lo monstruoso. El biologicismo tuvo una función de autoafirmación de las seguridades de la supuesta normalidad, nunca una función crítica. El optimismo de la ilustración se transfirió a este positivismo dogmático y todo el siglo XIX, desde Comte, se dejó llevar por la idea de que las sociedades industriales se regían por una ley natural, en la que desde luego entraban los fenómenos expansivos del imperialismo y el dinamismo social. El darwinismo relativizó la noción de lo monstruoso: si una deformación era funcional y garantizaba la supervivencia social, entonces debía ser


CONCVPISCENTIA
BABYLON
AEGIPTVS
CXXXij
Omne quod est in Mundo Concu piscentia Carnis est, & Concupiscentia oculorū, & Superbia Vitæ

bendecida. Los monstruos morían, desde luego, tras una corta vida. Quien sobrevivía en la lucha por la vida era normal. *A fortiori*. Pero nadie sabía realmente los tiempos de vida concedidos a los monstruos sociales. Una vez más, las sociedades europeas iban en una ola de la que lo ignoraban todo.

Aristóteles, como es sabido, ya dispuso de teorías sobre el origen de las deformaciones monstruosas. Pero la audacia de su mirada, pendiente siempre de la inmanencia, hubo de ser reprimida en la larga época de la cultura de la trascendencia, que no podía explicar los monstruos desde los perfectos arquetipos divinos, sino desde la indisciplina moral de los padres o desde los poderes laterales de lo diabólico. La renovación de la investigación sobre monstruos en el siglo XVIII no tuvo efecto sobre el pensamiento social, porque los paralelismos funcionaban como pura ideología legitimadora, no como pensamiento serio. En la imposibilidad de investigar el origen del desorden, la superstición muestra sus más evidentes límites. Como era de esperar, nadie se ocupó de ese tema. Todavía hoy, cuando analizamos el monstruo evidente, el nazismo, nos sentimos dominados por las dos tentaciones medievales: la maldad de un pueblo, o su pacto con el poder diabólico de la técnica en el que han insistido dos literatos, Heidegger y Thomas Mann, que a su vez han generado legiones de diletantes de segunda fila. El diletantismo, a la postre, es la superstición de una sociedad desencantada.

3. *Laboratorio Weimar.* Al fin, la metáfora de la biología puede producir un consenso mínimo: tenemos un monstruo social. Al menos eso era innegable. Con ello, las representaciones transferidas desde la biología podían tener una función crítica. Ahora existía un laboratorio en el que hacer disecciones sobre lo social, en el que perseguir el gesto de Aristóteles. La inmanencia fue restablecida. La historia de repente dejó de tener modelo. La ola en la que iba el siglo XX no tenía telos. Lo mismo puede pasar en todo tiempo. Lo monstruoso puede esperarnos al final o, lo que es peor, quizá ya está incubándose. Ahora sabemos que no tenemos un tranquilizante biológico para familiarizarnos con nuestro devenir. Caminamos en la sangre de un proceso de formación social y sólo al final, en un final, podremos comprobar si la palabra dice ordenado o desordenado, formado o informe, familiar o siniestro. También nos lo dice la biología, si no lo supiéramos desde Hegel: la autoconciencia es la última función que forman los organismos.

Pero, ¿de qué nos sirve tener un monstruo social si no conocemos su proceso de formación? Aristóteles podía pensar que un semen femenino demasiado frío o espeso aseguraba una inoperancia de la enérgica forma masculina. Había frialdades y densidades que el calor pneumático no podía disolver. En un útero en el

La ramera de Babilonia
Francisco de Holanda (1517-1584)
De aetatibus ....
BN B 14-26 fol 67r

que se mueven dos elementos, lo monstruoso puede ser pensable. Hoy sabemos que esos dos elementos aristotélicos, de hecho, son un apretado resumen de miles de genes. Con ello, reconocemos, quizás por primera vez en la historia de la humanidad, la insuficiencia de los planteamientos dualistas. ¿Cuál es el origen del monstruo cuando se trata de miles de genes? ¿Cuál es el origen de un monstruo como el nazismo, cuando se trata de millones de seres humanos, no sólo los de un presente, sino los de un pasado? Resistimos la tentación gnóstica, maniquea, cuando hablamos de complejidades combinatorias. Aunque sólo sea por eso, por forzar a desprendernos de la inclinación al automatismo, la complejidad es irrenunciable.



La vieja cortesana
Restif (1776), IV, p 267

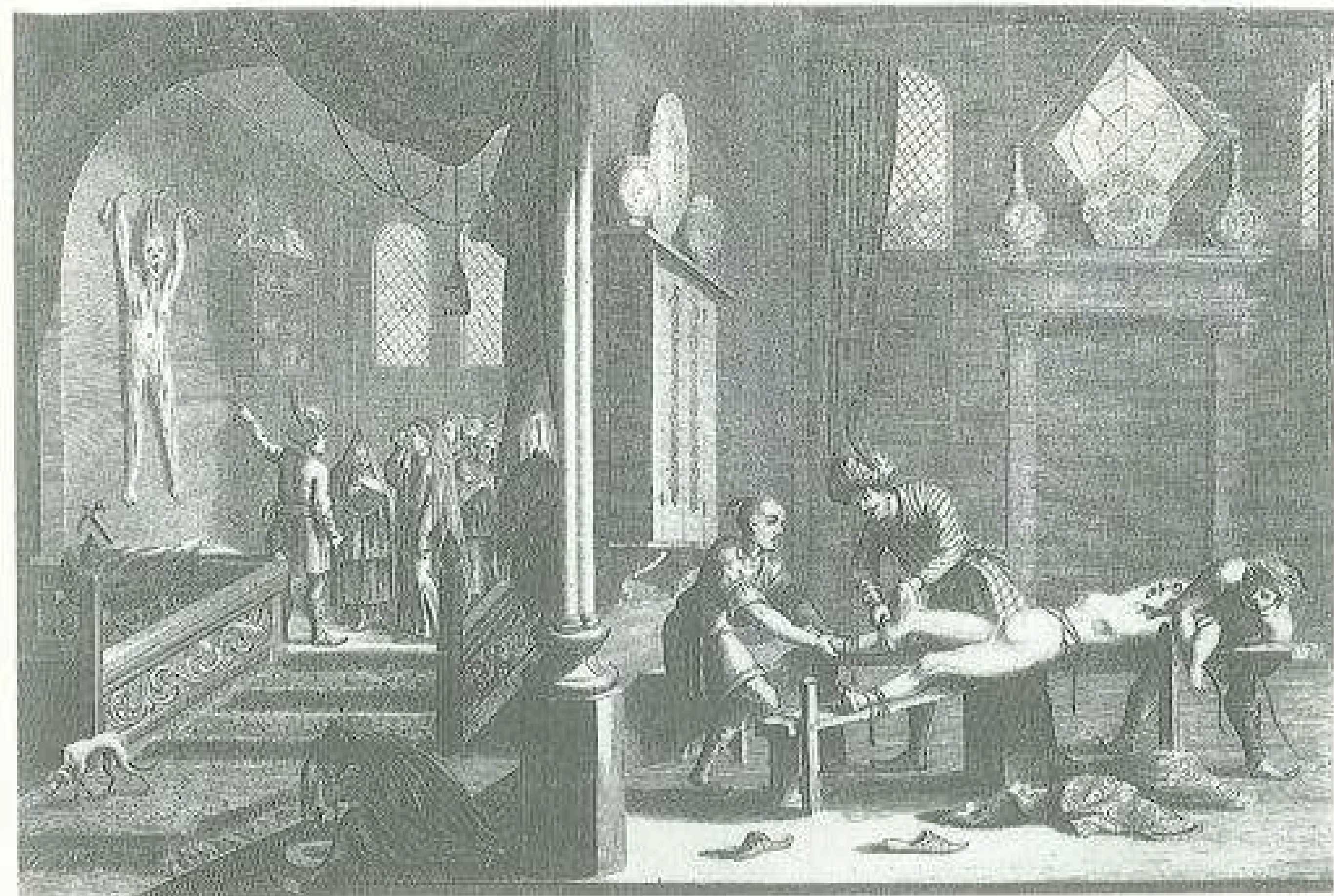
¿Cuando empezó el monstruo? La pregunta es insidiosa, pero necesaria. ¿Dónde está el límite de la variación que permite hablar de monstruo? Para épocas jóvenes de la especie humana, la potencia de metamorfosis de la vida era tal que los márgenes de variación eran muy amplios. Un par de famosos filósofos, aunque de eso habría mucho que hablar, dijo una vez, cuando el monstruo estaba vencido y dominado: «Quien no quiera hablar de capitalismo no debe hablar de nazismo» . Querían decir con ello que quien no considerara el capitalismo como monstruoso no tenía legitimidad para considerar al nazismo como tal. Es más: intentaron convencernos a todos de que el monstruo se había empezado a formar lentamente, desde hacía mucho tiempo, justo en el momento en que Ulises había eliminado los últimos monstruos que la joven naturaleza libre había generado en su libertad inhumana y primigenia. El monstruo era la razón y sus instrumentos técnicos. Este par de filósofos extremaron el gesto de Nietzsche, ya de por sí exagerado, que había situado el final de los monstruos genuinos en la hazaña de Edipo. Desde entonces, todo era monstruoso. ¿A qué venía escandalizarse tanto de Auswitz, entonces? Adorno y Horkheimer llamaron a este diagnóstico *Dialéctica de la Ilustración*. Palabra sufrida, esta, la de Ilustración.

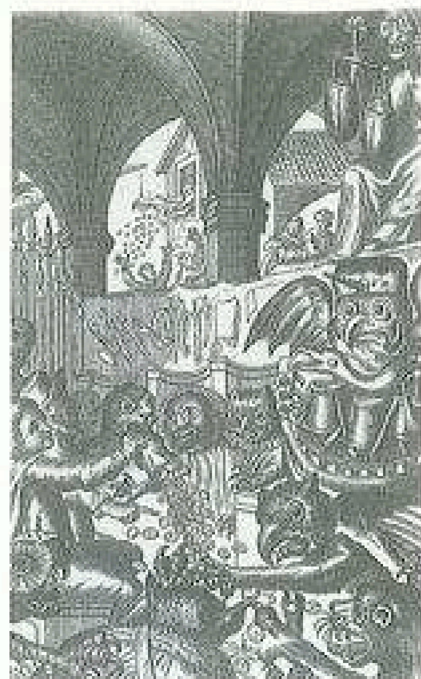
Hoy tenemos la sospecha de que la mirada de Adorno y Horkheimer estaba lanzada desde una transcendencia inconfesable. Su juicio sumario sobre la historia humana queda muy apropiado en labios de un Dios que, como en los filmes de Bergmann, huye espantado de una creación que le infunde horror. Para ellos, desde Ulises, otra forma de narrar la expulsión del paraíso, la historia entera es monstruosa. La metáfora de lo monstruoso no es ajena a la teología, aunque imponga la renuncia a alguno de los atributos de Dios, la inteligencia, la bondad, o la providencia. Desde antiguo, la salida del paraíso se ha visto como una corrupción. El hombre expulsado es el monstruo, también. El mundo se llamó

entonces corrupto. En realidad, comprendo que estas representaciones llamadas «ilustradas», ellas mismas tan supersticiosas como las del biologicismo legitimador, tengan tanto éxito. El ser humano no acaba de acostumbrarse a que está solo en este único día detenido en medio de silencios cósmicos, y busca compañero, ya sea en un Dios airado, huido y transcendente, o en la estructura misma de la vida, elevada a coartada para su violencia. Carente de una norma incuestionable, inventa condenas o bendiciones sumarias. La sentencia de Dostoievski resuena por doquier para ser olvidada: Si Dios no existe, nada es monstruoso. Si no tenemos una noción de orden, nada es desordenado. En relación con lo que Dios promete, todo es monstruoso. El juego de la teología es de todo o de nada.

4. *Mutación.* Canetti ha dicho: «Aporto libremente mis recuerdos sobre el mundo». Quizás debamos ir más allá, pero siempre en el recuerdo. ¿Qué es lo que

Mujer desollada
Sloys (1681), lám 14





Codicia y corrupción de la justicia
Anónimo (s. d.), BN Inv. 32139

sabemos? Sabemos que un día del siglo XVII, el hombre occidental se propuso la idea de construir un Leviatán. Sabemos que su base fue el miedo. Sabemos que antes, los hombres se mataron por representar la gloria de Dios a su manera, desde Roma o desde Ginebra. Sabemos, quizá, que ni la gloria de Dios ni el miedo construyen orden, al menos ese orden que se resiste a mutar de repente en monstruo. Leviatán pareció un dios mortal, hecho por el hombre a la medida de imitar al viejo Dios inmortal. El miedo como cemento del orden social que forjó Leviatán ha mutado en Behemoth. Eso es lo que recordamos con Canetti. La cultura que identificó un monstruo positivo se encontró con un monstruo negativo. ¿Había base para esta diferencia? En el libro de Job sólo se conoce una distinción entre estos dos seres: uno domina la tierra y el otro las aguas. Ambos harán valer sus poderes en los tiempos del final, tiempo endémico de monstruos. No hay evolución entre el Leviatán, forjado a finales del siglo XVII, y ese Behemoth con el que desde Franz Leopold Neumann se viene identificando el régimen social del nazismo, nacido en el primer tercio del siglo XX. Sólo hay una muta, un cambio de aspecto. El poder como miedo es quizá el monstruo.

Desde siempre, el hombre ha intentado por todos los medios impedir la proliferación del mal. Esa es la base de la idea de ese monstruo respecto a Dios que es Satán. Lo único que ha tranquilizado al hombre es que el monstruo no puede vivir ni reproducirse. Por eso Satán fue una idea capaz de obsesionar siglos de seres humanos. Leviatán ha vivido, se ha mantenido, se ha reproducido, ha mutado. Las formas de producción del miedo se han multiplicado, por mecanismos muy sutiles que tienen que ver con la pérdida de todo sentido de lo familiar. Por último, casi todo objeto puede ser fuente de ese miedo que nos inspira lo siniestro. Por doquier, el miedo se aventó como elemento productivo después de la gran guerra. Como nunca se ha agudizado el sentido de lo siniestro como en los tiempos que antecedieron al nazismo. La sociedad que se había sentido protegida por su ejército, lo vio convertido en bandas de aventureros; el pueblo que había vivido bajo el imaginario de una solidaridad nacional, vio como crecían las fortunas de los contrabandistas y especuladores; los dibujos de Grosz nos hablan de esos monstruos morales. La misma sociedad que había pasado una guerra sin ver el frente, de repente advertía la guerra civil desplazada a su seno; los que habían hecho de la estabilidad de la moneda una garantía de serenidad, vieron que, de repente, los billetes de banco eran papel mojado: la misma bolsa que albergaba un kilo de manzanas debía portar el kilo de papel moneda para pagarlas. La sede de un rey protector e infalible, de repente, fue ocupada por figuras que en su

normalidad no podían ser considerados sino usurpadores de un poder soberano. Por último, los enemigos, otrora amenazados, asumieron que sólo el miedo continuo podría someter a los altivos alemanes. Y por doquier los trozos de hombres, los amputados, los destruidos psíquicamente, los minusválidos del frente, como anticipaba el mundo gráfico y literario de Alfred Kubin, tan lleno de monstruos.

Hacemos una fenomenología. Es lo que sabemos. Esperamos que de esa fenomenología el sentido humano distinga lo deseable. Confiamos en ese último reducto de esperanza. El miedo que creció hasta la histeria es la diferencia entre Leviatán y Behemot. Hobbes sintió un miedo liberal, un miedo individual. Por eso propuso un poder autoritario, que disciplinara a los indisciplinados. Los millones de hombres que, en el siglo XX, atravesaban una sociedad donde las máquinas estaban mudas, las minas detenidas, los ferrocarriles embargados, los obreros parados, el poder gesticulando, el lujo concentrado, el amor embrutecido, reducido a un deseo desenfrenado, como en ese *Sueño de vals* de Grosz, esos hombres sentían miedo en masa. Kubin tiene un dibujo que se llama *Ins Unbekkante*. Kubin es el Blake del siglo XX y su mirada es la más profética, toda-



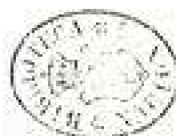
Compañía de actores ambulantes en el establo
Hogarth (1762), lám 38

vía más que la de Kafka. En ese dibujo, masas inmensas de hombres sin rostro se encaminan hacia un gigantesco animal, mitad marino, mitad terrestre, que tiene las fauces de par en par abiertas. Leviatán o Behemoth, a todos se los ha de tragar. Los rostros más cercanos al espectador, lo más lejanos del monstruo, no saben dónde van. El pintor, desde su perspectiva, lo conoce. El resultado de ese cuadro, su segunda escena, se observa en el grabado *Macht*, de la carpeta Weber, en el que el monstruo marino se reposa sobre los osarios de los devorados. Cuando esas masas inmensas sepan hacia donde se encaminan, el miedo será su sentir único.

5. *Muta y larva.* Canetti no es tan profeta, como Kubin. Él sabe de lo que habla. Lo ha experimentado y lo ha narrado. Al final sólo tenemos eso, narraciones, descripciones, recuerdos. Y estudios. Su antropología política intenta mostrar el proceso mismo por el que un grupo de individuos se convierte en masa histérica. A ese proceso, parte de la historia natural, le ha llamado *muta* y la ha

El populacho
Lavater (1820), IV, pg.87

Tome 4.

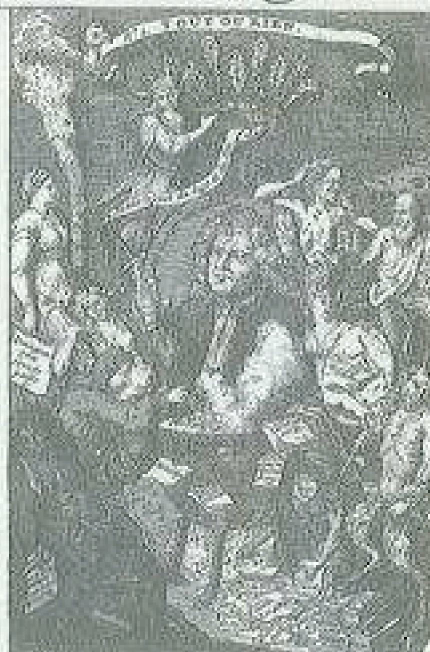


registrado en todas las sociedades primitivas en sus diferentes modalidades. Si Freud llamó siniestro a la transformación que sufre una realidad que, de repente, muestra lo que desde tiempo tenía reprimido en su seno, entonces lo siniestro del nazismo reside en que de repente muestra la naturaleza que la civilización, con sus correr de siglos, ha tenido reprimido. De esta forma, lo monstruoso es más bien el constante potencial de la naturaleza. La muta no es sino el proceso por el que el fondo se hace transparente. Lo siniestro es que el proceso civilizatorio no consolide sus represiones y permita el regreso a soluciones arcaicas. Para ello basta que el miedo crezca, que la percepción de la amenaza que constantemente acompaña nuestra vida, se haga endémica y sin reposo, que la muerte sea anticipada por doquier y todo sea una señal de su cercanía. Entonces, sea por el miedo, por el duelo, por el lamento, por el peligro, por la muerte, los hombres se juntan en una mutación de masa. Lo que Canetti ha puesto de manifiesto es que la supe-

Verdadero retrato del famoso señor Quinquenpoix
Anónimo (s. d.) BN Inv. 18313

Veritable Portrait du tres fameux Seigneur messire QUINQUENPOIX.

Certain DIOGENE moderne,
Cherchant dans tout le genre humain
Quelqu'un que la raison gouverne,
Vint à PARIS un beau matin:
Il portoit en main sa lanterne.
Quel spectacle s'offre à ses yeux!
QUINQUENPOIX un fourbe odieux
Qui merite qu'un coup de berne
Lui montre le fauxbourg des Cieux.
Je trouve, dit-il, dans ces lieux
Des foux de plus d'une maniere.
Il fut surpris d'une chaudiere:
Elle bouilloit sur un foier:
Un Diable y bruloit du papier,
Billets d'ETAT et de MONNOIE,
Primes du WEST, Primes du SUD,
PAPIERS plus faux que le TALMUD.
Il en faisoit un feu de joie.
Dans la CHAUDIERE, à pleine main,
On fou jettoit, sur l'esperance
d'Une ambitieuse opulence,
Son or et l'argent du prochain.
Quand la matiere étoit fondue;
Qu'en sortoit-il? PAPIERS nouveaux,
Billets de banque des plus beaux,
Marchandise bien cher vendue.
L'extravagante VANITE
Montroit pour devise un Icare,
Vrai symbole du sort bizare
d'Un QUINQUENPOIX decredité.



N° 1 AUT CÆSAR AUT NIHIL, Tout ou Rien.
2 Je dois ma Couronne à la raison publique.
3 La joye des Actions a passé comme un feu de paille
4 J'ai fait une FORTUNE par la hausse des Actions.
5 J'ai tout perdu par la baisse.
6 CHAUDIERE des Actions.

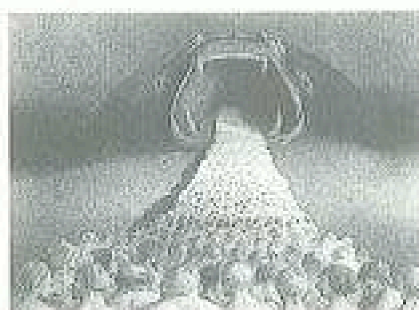
Derriere elle un monstre barbare,
L'Envie avec sa noire dent
Grugeoit la tête d'un serpent.
La flame d'un boteau de paille
Représentoit naivement
Le courtélat de la canaille.
Armé de torche et d'un poignard,
Le DESESPOIR d'une autre part
Attendoit pour saisir un homme,
Qu'il eut fondu toute sa somme.
Sur une truie un faquin nu
Crioit: Helas! j'ai tout perdu.
Me voila donc dans la crasse.
Un SATIRE à laide grimace
Portoit contre les actions,
Qui comme d'affreux SCORPIONS
Ont une queue envenimée.
Troupe digne d'être enfermée,
Cria DIOGENE en courroux,
Un ANE est moins bête que vous.
Vous cherchez une couronne
De Plumes de Paons, de chardons;
C'est la SOTISE qui la donne.
C'est pour elle qu'en vos maisons
Vous introduisez la famine.
Vos ustenciles de Cuisine
Sont des meubles à retrancher.
Vous meritez qu'on vous assomme
Et Loin de vous je vais chercher
Ou je pourrai trouver un homme.

ración de los límites corporales, el contacto de masas, puede liberar afectos compensatorios del miedo que sentimos al rozarnos unos a otros. Para ello no es necesario el líder autoritario: esa es la ocasión o la señal, esa señal que Kubin ha identificado igualmente, perdida en lo alto de la más negra montaña.

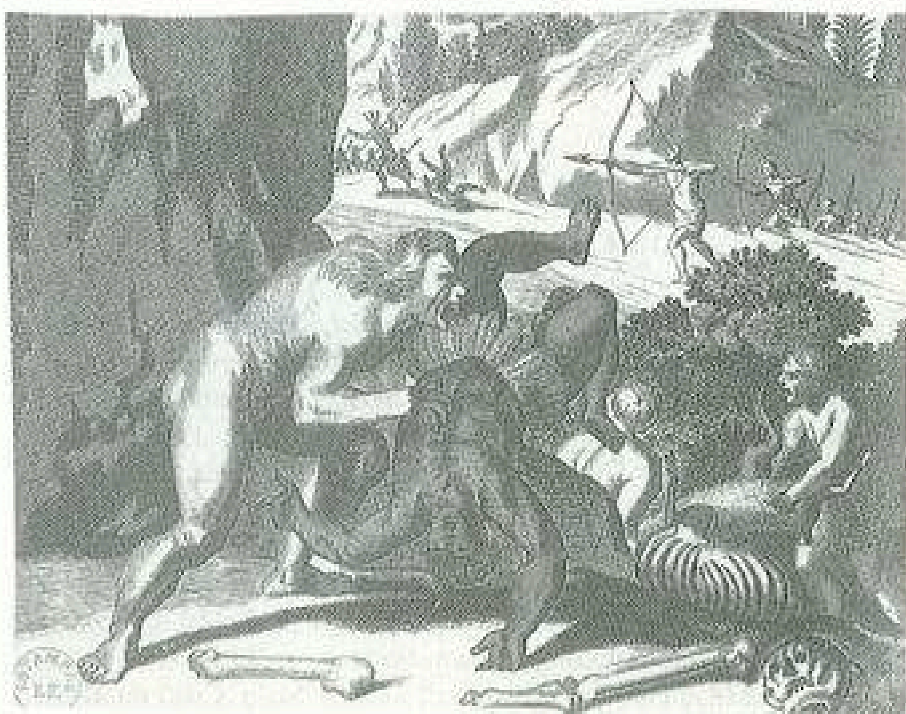
Para compensar el miedo que el contacto humano produce, de esa masa tiene que surgir la capacidad de inspirarlo a otros. Sólo el poder de inspirar miedo a otros compensa del miedo que sentimos de nosotros. Ese es el poder que los hombres manifiestan cuando el miedo los reúne. Su única aspiración es la supervivencia. Ahí reside la síntesis de masa y poder. Ahí se abre la clave por la cual los hombres mutan en masa violenta, poderosa, masa de cazador, masa de guerrero, destinada a producir la muerte y a garantizarse la supervivencia. Y para producir muerte y huída, la propia masa debe ordenarse en los simples mecanismos lingüísticos autoritarios –como ha recordado Axel Honneth– de la orden y el juicio, formas que recuerdan también el miedo de la presa ante el cazador, la posibilidad de ser excluido de la masa, de ser colocado en el grupo del «ellos», del «enemigo», de ser desgarrado de la homogeneidad. Aquí, Canetti muestra los arcana de Carl Schmitt. Al fin y al cabo, el antropólogo ha identificado el lado



Foca Gigante sobre huesos
Alfred Kubin, Der Macht (El Poder), 1903



Gente caminando hacia la boca de un monstruo
Alfred Kubin, Ins Unbekannte
(Hacia lo desconocido), 1901



Antropofagia en Potosí
Andanzas (s. d.) América..., p. 160

tenebroso y sangriento de procesos que el jurista pensaba limpios y elegantes, en la preclara y falsa literatura de sus nietzscheanos textos. Quizás Schmitt, tan experto en el arte expresionista, haya contemplado para sus tesis acerca de la diferencia entre el amigo y el enemigo aquel *Combate de hombres desnudos de Kubin*, que es la mejor ilustración de *Masa y Poder*.

Cuando el individuo se convierte en parte de la masa, el hombre que no quiere ser masa ha de sufrir una metamorfosis. Ha de pasar a un estado de larva, no menos monstruoso. En efecto, Canetti ha hablado del chinólogo Peter Kien, el protagonista de *Auto de fe*, como el hombre que posee una «vida sin vida». Es la mejor descripción de ese enclaustramiento de la larva por el que el hombre-libro se defiende de la masa exterior, en un nido de omnipotencia sin potencia, como plena posibilidad para un futuro cada vez menos probable. Si Giulio Schiavone, un conocido germanista italiano, ha llamado a este ámbito íntimo una «fiesta perenne», apenas tenemos que recordar que, en tanto fiesta sin hombres, es más bien una celebración ilusoria. Si algo sabemos de esta soledad de Peter Kien es que está condenada a la catástrofe, tanto como la forma masiva de la compañía. La una y la otra forman parte de aquella comedia humana de los locos con la que Canetti quería concretar su recuerdos sobre la abyección y la estupidez del género humano, según confesó en *El juego de los ojos*. En cierto modo, *Masa y Poder* forma parte de este proyecto.

Monstruo arzobispal
Aldrovandi (1642), p. 358



6. *Amor al mundo*. La soledad y la masa son parte del mismo monstruo, porque sólo el solitario siente ese miedo que la masa puede compensar. Eso sabemos y recordamos con Canetti. ¿Podemos elevar un deseo natural ante el miedo? Recordarlo nos hace hablar para superarlo. Finalmente, Aristóteles dijo del hombre que era el animal con logos. Esa era su verdadera *dínamis*, su poder. Behemoth, ha dicho Neumann, monstruo del caos, no habla; sólo ordena. La idea de lo normal sigue siendo un poder surgido del logos y al servicio de la vida, no uno surgido del miedo y destinado a garantizar la supervivencia. Michel Maffesoli en su obra *La violence totalitaire* lo ha recordado: «El poder puede y debe ocuparse de la gestión de la vida. La potencia, en cuanto tal, sólo es responsable de la supervivencia». Quizás esa sea una buena diferencia. Un monstruo sólo puede aspirar a la potencia, la supervivencia forzada y, llegado el caso, la autodestrucción. La esperanza de amar el mundo, esa, libre y sin miedo, no le está concedida.



Carlos Thiebaut

Universidad Carlos III, Madrid

El monstruoso e inexplicable mal



Lo sagrado reclama el silencio pero necesita, ambiguamente, de las palabras y de las imágenes. Algunas veces acontece tras ellas, cuando han consumido su turno y se espesa el silencio de lo que no alcanzaron a decir y a mostrar; otras está cuando aún no han sido articuladas o dibujadas y, entonces, esas palabras nacen demandadas como un torrente necesario que también busca domar la inefable experiencia de la que nacen. Si las palabras o las imágenes intentaran, ellas mismas, ser sagradas y convertirse en el innombrado lugar privilegiado en el que lo sagrado acontece se tornarían, más bien, en ritos y en ídolos, es decir, en andaderas de lo sagrado que lo sustituyen como copia sacrílega. Necesitaremos, en nuestra torpeza, las palabras, las imágenes y los nombres para hacernos inteligible –antes, después– la experiencia sagrada; pero, lo sagrado mismo, como momento y como espacio, está hecho de silencio. De ahí el interdicto divino: no hagas imágenes de mí; no me nombres.

Como acaba de sucedernos, al decir «sagrado» parecen venírsenos los dioses o el Dios a las mientes. La prohibición de imágenes y de nombres se asocia a la presencia, silenciosa, de un sagrado-positivo o de lo innombrable divino. Sin necesidad de proclamar la moderna ausencia de lo divino, por su muerte o por su ocultamiento, la experiencia de un siglo marcado de tantas maneras por tantas barbaries marca el rostro de lo sagrado de una forma, por el contrario, absolutamente negativa: el mal real y el mal posible son las dos formas cercanas de lo sagrado, las formas más inevitables, y en ellas se cerca nuestra experiencia moral y aun nuestra identidad. Ese mal, real o posible, cuando es absoluto, cuando es

Tribulaciones de San Antonio
Monografista AA (s. XVIII), BN Inv. 43164

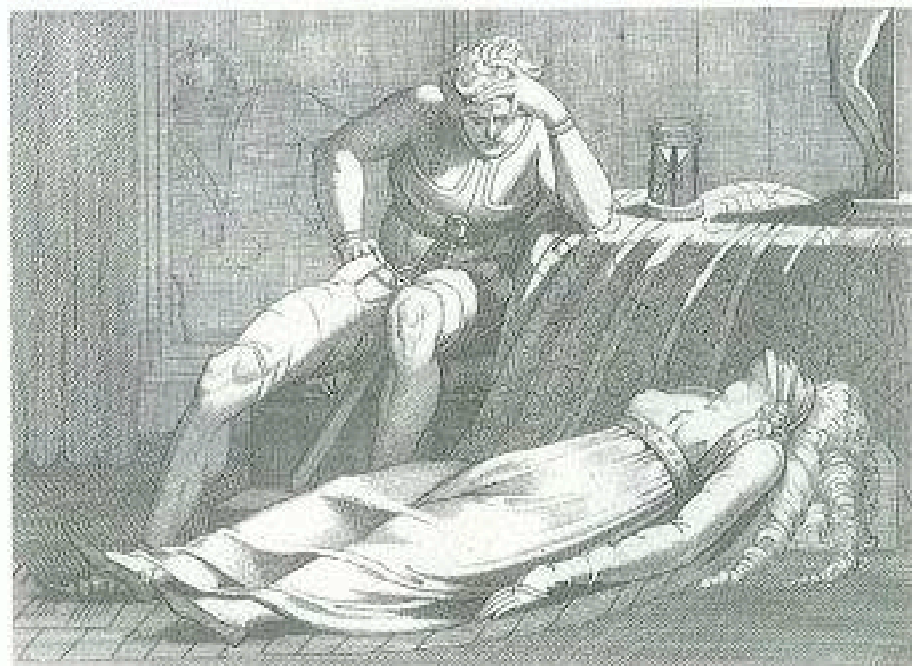
El monstruo asesina a su hermana
Restif (1776), IV, p 66



inmenso, reclama el silencio y se hace de silencio, reteniendo de aquello sagrado positivo de antaño la potencia de la innombrabilidad. El mal reitera el interdicto del nombre y de la imagen. El mal moral no admite palabras y si intentamos

comprender el mal por medio de las palabras o las imágenes es para domarlo, para hacerlo explicable; al hacerlo practicamos una suerte de consuelo. Pensemos en los daños y las barbaries colectivas, a esas a las que damos el nombre propio del lugar geográfico o simbólico en el que ocurrieron: el Gulag, Hiroshima, Auschwitz. Todas esas barbaries pueden ser nombradas; pero, si osamos convertir, como solemos, esos nombres en explicaciones se nos convierten, obscenamente, en excusas. La maldad real (la siempre posible maldad reiterable) no podría, nunca ser justificada, ni explicada; por ello no podría nunca ser nombrada. Pensemos, también, en el mal de las conductas individuales, en los reiterados retratos de Dorian Gray que, imaginamos, se esconden en las recámaras de los moralmente perversos. Los abismos de la maldad moral, retirados a lo privado, no permiten el nombre público, un nombre que, de ser posible, ubicaría en el tejido de las explicaciones sociológicas o psicológicas de la conducta la excusa de una justificación, la consoladora –de nuevo– comprensión del mal por el expediente de trazar sus causas.

La forma más radical de nombrar y darle imagen al mal moral, de concebir la monstruosidad de almas y conductas, tiene, de tal suerte, la forma de una aporía: por una parte dan un rostro a lo incomprensible; por otra ese intento nada explica y nada puede explicar. Así debe ser, pues el mal, para serlo, debe ser inexpli-



Asesinato de una mujer
Lavater (1820), VI, p 15

cable, injustificable. Si el mal pudiera justificarse llevaría consigo todas las excusas y procedería (incluso bajo el ropaje de los efectos no deseados) de la búsqueda de algún bien: podríamos hablar de causas políticas o económicas que, como bienes perseguidos, justificarían el encarcelamiento en el Gulag, la muerte de los civiles en un bombardeo, la ansiada solución final para un irresoluble rompecabezas de limpieza étnica; si el mal pudiera explicarse cabría exculpar a Dorian Gray de su falta de compasión o de su crueldad pues no sabía –diríamos– qué es lo que realmente estaba haciendo. Pero, precisamente porque no le cabe justificación el mal es mal, porque no puede pertrecharse tras algún bien es, definitivamente, mal.

Pero, si el mal moral no puede tener nombre y es irreductible a lo que con el nombre queremos dar forma conceptual, ese mismo mal se nos haría inaprehensible. Si, al serlo, expresa cabalmente lo que tiene de sagrado negativo, también nos deja inermes ante él. Una forma tan radical de silencio no nos permitiría, por ejemplo, atribuirle a nadie responsabilidad: no podríamos hacer responsables ni a quienes planificaron y llevaron a cabo las antes mencionadas barbaries colectivas ni a quien, en el ocultamiento de una conducta privada moralmente condenable, realiza actos que, por incomprensibles que sean, generan nuestro repudio y aun nuestro asco. Pero, sobre todo, si el mal moral, lo sagrado negativo, se resiste al nombre y a la imagen, a la explicación y a la justificación, *tampoco podría nunca comprenderlo,* como no comprendíamos otrora a Dios y, ante él, nos inmovilizábamos en pavor y en silencio. Y ¿es, acaso, verdad que no podemos comprender el mal?

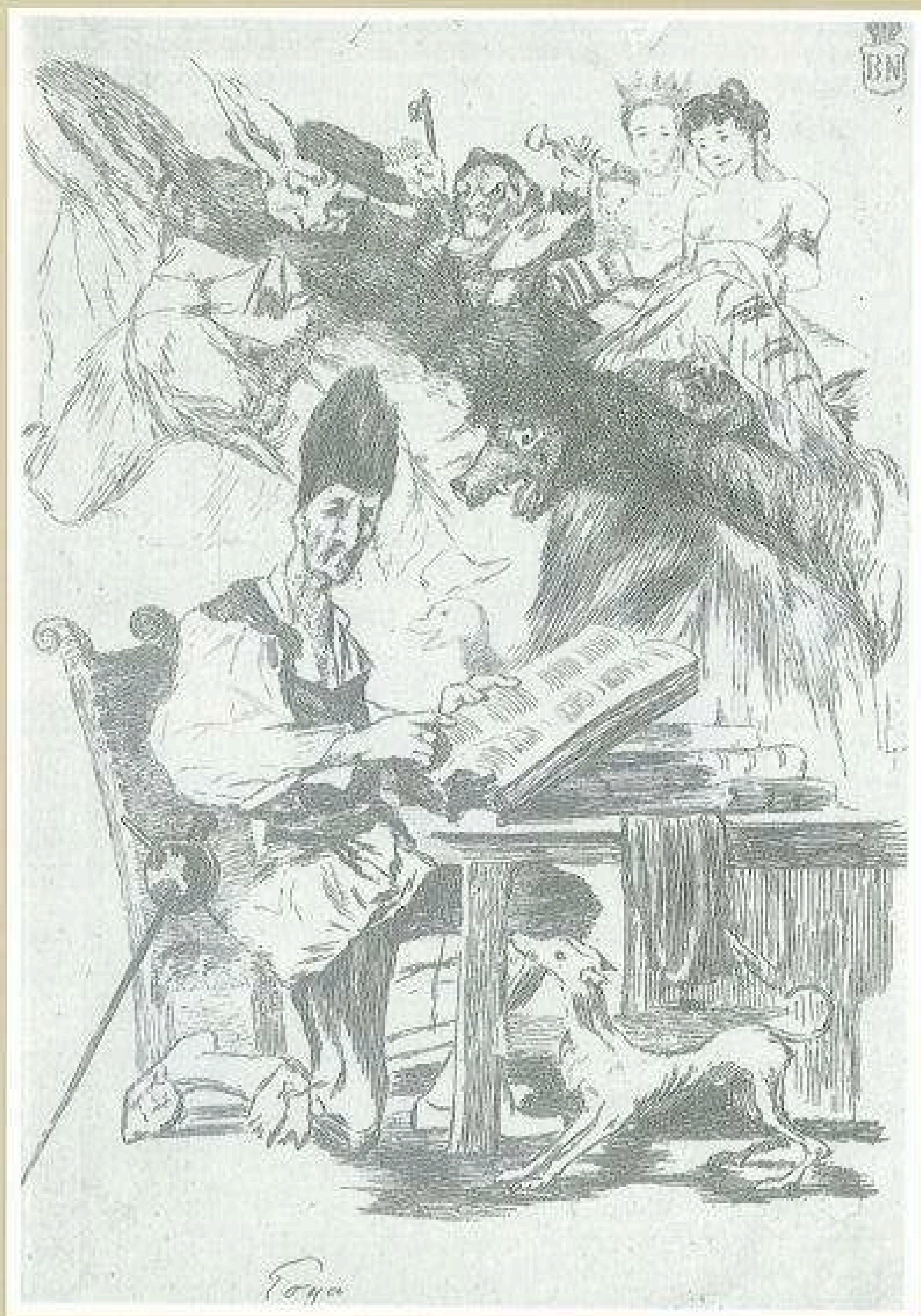
El mal que podemos hacernos comprensible tiene la marca de lo monstruoso. Llamamos monstruoso a lo que no comprendemos, a lo que excede toda medida y toda norma, y con ese nombre le damos una imagen a lo que, de otra manera, reclamaría el absoluto silencio. Al darles el nombre y la imagen de lo monstruoso traemos a los daños y las barbaries, de los individuos y de los grupos, del reino de silencio en el que habitan al reino del concepto y del repudio, los podemos aprehender para poderlos rechazar. Los monstruos, los monstruos morales, nos permiten hablar de lo sagrado negativo y así nos permiten conjurarlo. (Cabe pensar, de igual manera, que los nombres y las imágenes conjuraban lo sagrado positivo aunque, para hacerlo, tuvieran que violar el interdicto con el que lo divino se pertrechaba. También los ritos y los ídolos son monstruosos). Pensar el mal y lo sagrado negativo como monstruosidad permite invocar su silente razón incomprensible –su radical injustificación– y convertirlo en objeto

Diablo tentando a un cura
Anónimo (s. XIX), La pesadala...
BN Inv. 17255





Castigo de criminales en Florida
Anónimo (s. d.), Gallerie..., BN ER 2082, Est 4642



El Quijote y sus monstruos
Goya (s. d.), BN Inv. 33146

de nuestro repudio. Al llamar monstruoso –otro nombre para lo inhumano– al mal moral le ponemos un rostro que nos permite visualizarlo, le damos una mirada que podemos afrontar, aunque como la mirada de Medusa, tienda a helarnos y a petrificarnos.

Al darle a lo moral un rostro monstruoso le hemos adherido a lo sagrado negativo los rasgos de la deformación. No podemos concebir el mal moral si lo pensamos con un rostro y con una forma que refleje paz, o alegría gozosa; tenemos que imaginarlo con un rictus de crueldad y de fealdad, violentando el rostro y la palabra que, por contraste, sólo asignamos a los sentimientos de realización y de plenitud. Es difícil imaginar un acto de crueldad, un ejercicio de barbarie, en un rostro que, por su mera forma, promete y presenta la bondad por medio de su cercanía y de su amabilidad. Parecería como si belleza y maldad se opusieran y fueran contradictorios y necesitáramos pensar el mal desde las categorías negativas de la estética: lo siniestro, lo oscuro, lo deforme.

Pero sabemos que no es así. Ni un rostro de fealdad es índice de la maldad moral ni una imagen de belleza inmuniza contra ese mal. El rostro de sátiro de Sócrates escondía, como las imágenes de Sileno, la más noble y bella de las almas. También sabemos que nada impide que la música de Mozart acompañe las veladas de los exterminadores de Auschwitz. Aunque intentemos nombrar lo sagrado negativo por medio de la monstruosidad y la deformación, la tozudez de la realidad se resiste a nuestro intento de asimilación, de comprensión, pues lo feo



El bien contra el mal
Anónimo (1763?), BN Inv. 37955

puede ser excelso y lo bello puede ser perverso. Reconocemos que la belleza interior no puede ser medida por el rostro externo del monstruo y que la belleza externa del rostro puede ocultar una íntima monstruosidad. No parece que nuestra estratagema de darle al mal un rostro de monstruosidad para conjurarlo tenga, entonces, éxito. Pero aún así –notemos– seguimos prisioneros de la imagen, necesitándola: la maldad moral parece adherida a la fealdad del alma; las categorías estéticas negativas han emigrado a un espacio misterioso, adentro. Es más, podemos decir que no hay monstruosidad mayor que la que hace que incluso la belleza sea el medio o la expresión de eso interior que imaginamos como cruel y deforme. Para pensar el mal moral, para darle nombre, trasladamos la deformación al imaginario espacio de lo íntimo –los desconocidos territorios del alma– y consideramos monstruosa perversidad el intento de disfrazarla y ocultarla. Como en la novela de Oscar Wilde, sospechamos que la maldad moral de Dorian Grey, una maldad que se disfrazaba bajo un rostro siempre joven y bondadoso, tocado de la gracia de los dioses, quedará reflejada en algún retrato, en algún lugar secreto, hasta que estalle como en un cortocircuito la tensión entre la imagen de belleza que vemos y la imagen de maldad que se nos oculta y explote, así, tan impo-



Las magas arrancan el corazón a Sócrates
Apuleyo (1828), lám 4

sible monstruosidad. Para pensar el mal moral hemos, pues, de darle la imagen de la monstruosidad, aunque sea la monstruosidad interna del alma o de la inteligencia; si esa deformación se oculta, y el rostro aparente habla de lo contrario, pensamos que ese contraste imposible es, a su vez, monstruoso y nos aterra, nos paraliza, nos sumerge en un helado silencio.



Mujer en el trono del placer
Restif (1776), III, p 31

A pesar de que las reiteremos, las imágenes y las palabras de los monstruos son, no obstante, un pobre artilugio para aprehender lo negativo, un artilugio que hace patente su propia incapacidad de nombrar y de dar forma. Lo sagrado negativo se resiste incluso a la imagen de monstruosidad con la que queremos aprehenderlo y conjurarlo. Para que el mal sea mal ha de contener ese resto inexplicable, innombrable, incomprensible. Este abismo del innombrable mal produce el vértigo de la impotencia. El siglo ha marcado con la cicatriz de la perversidad reiterable nuestra conciencia del tiempo y de la acción y sabemos que ese mal, en quién sabe qué formas, puede estar siempre con nosotros. El problema ético que el mal produce no radica, no obstante, en su inexplicabilidad, sino en qué cabe hacer ante tal condena: la sumisión, la confesión de la derrota, la abdicación de la esperanza, alguna forma de resistencia. Elegir entre esas opciones es, precisamente, el problema ético que el monstruoso mal presenta, un problema que afrontan los individuos y las colectividades. Ellos han de decidir no si el mal, el reiterable mal, perdurará sino, ante todo, qué implica que se reitere y que perdure, qué consecuencias pueden y deben extraerse de su pesada persistencia. Porque si el mal es mal –tal impone la semántica de nuestras palabras– no es



Visión de Isaías
Lozano (1778), lám 151

deseable. Y, de nuevo, reiterando la imaginería que intenta aprehender lo incomprensible, la necesidad de lo monstruoso para hacernos inteligible lo que está hecho de silencio, la no deseabilidad del mal reclama nombres e imágenes de lo rechazable. Serán pobre artilugio, pero son creaciones necesarias.

Necesitamos los monstruos que dan rostro al mal. Por ellos definimos y precisamos el perfil de lo innombrable y contra ellos definimos y precisamos nuestra experiencia. Porque lo llamamos monstruoso podemos rechazarlo y en ese rechazo –o conjuro– se va tejiendo nuestro lenguaje moral y nuestro carácter. Pero ¿y si lo monstruoso fuera deseable, si lo monstruoso fuera un ideal estético y moral de la existencia? Pudiera parecernos difícil que los individuos y los grupos adopten conscientemente tal ideal, que elijan libremente el mal. Para gran parte de la tradición occidental y cristiana el mal no es elegible y es incomprensible la sed de mal (una sed y una elección que, para poder ser imaginada, tendrá que ser, precisamente, monstruosa). Para esa tradición el mal no es una opción ontológica, sino sólo una quiebra psicológica o social: eligieron el mal quienes no sabían cuál era su bien y son responsables, entonces, de su error. Pero tal intento de explicación –de nuevo consoladora– no contesta nuestras preguntas: ¿y si quisieron, realmente, el mal? ¿Y si buscaron, conscientemente, ser monstruosos? ¿Y si la forma de su inteligencia era, precisamente, la búsqueda de lo innombrable negativo?

No hay respuesta ante tales preguntas porque, de nuevo, el mal no puede ser explicado. Esas posibilidades no pueden ser pensadas desde el lenguaje moral y concebir alguna respuesta requeriría romper o alterar ese lenguaje. Si podemos pensar que alguien o algunos quisieron el mal, y lo quieren, y que buscaron modelarse a imagen de los monstruos, y que pusieron a soñar o a dormir su razón y su inteligencia, entonces hemos de decir que no hablaban nuestro lenguaje sino otro, un lenguaje en cierto sentido privado en que la semántica de las palabras morales (mal, monstruoso) tiene referencias que se nos escapan y que no comprendemos. Hacernos comprensibles esas preguntas –hacernos comprensibles a individuos que respondan a lo que en esas preguntas se figura– sólo es posible, de nuevo, adjetivándolas de monstruosas. Pero, por incomprensible que sea –y si es mal será incomprensible– el mal será siempre posible; por ello, los monstruos estarán siempre con nosotros. Es más, los monstruos, sus nombres y sus imágenes, son nuestra salvación. Sin ellos el mal no podría conjurarse aunque, con ellos, reiteremos formas de condenación.

Polifemo devora a los amigos de Ulysses
Anónimo [s. d.], BN Inv. 4833





Nuria Valverde

Centro de Estudios Históricos, CSIC

«Ignoran que el engaño no está en los sentidos, sino en el juicio que debe corregir los errores que ocasiona la percepción de los objetos».

Joseph Nebot y Sans, 1745

«Si lo que es sólo sumisión a la necesidad puede convertirse en objeto de elección, se infringe la ley, se desobedece a la Naturaleza, y los rebeldes son marginados, arrojados, y exilados de este mundo de razón, y orden, y virtud, y fructífera penitencia, al mundo antagónico de la locura, la discordia, el vicio, la confusión y la estéril pena»

Burke, 1790

Discurso, evidencia y desagrado



DE LA IDENTIDAD Y SU SENTIMIENTO

Existen varias maneras y distintos motivos para mantenerse uno o mantener a alguien apartado de otros. Pero quizás el fundamental sea el deseo de organizar la propia vida a través de una serie de categorías como las de lo familiar, lo insólito y lo peligroso. La posibilidad de imaginar individuos esencialmente distintos a nosotros, potencias de otra naturaleza, o una escala de gradación en la perfección de los seres, postula ya una frontera que impide una confusión de los órdenes. Estas diferencias constituyen la base sobre la cual los individuos, en cuanto miembros de una comunidad, articulan su sentimiento de pertenencia a un grupo. Gracias a ellas son capaces de identificarse con un modo de vida y una definición de lo que ésta haya de ser. Pero para que estas demarcaciones creen un sentimiento de comunidad no es suficiente con concebirlas, es preciso que encuentren una vía de expresión que las haga comunicables. Una de ellas es la figuración artística.

Al encarar con cierta distancia la historia del arte, podemos apreciar que existen una serie de temores de larga duración, necesarios para la pervivencia misma de comportamientos esenciales a la comunidad. La manera en que son expuestos, la forma que adoptan, explicita el modo en que son concebidos. Generalmente, no podemos identificarnos con aquello por lo que sentimos miedo o repugnancia, o bien albergamos estos sentimientos hacia aquello con lo que no podemos identificarnos. La figura no sólo deja constancia de la diferencia que origina esta aversión o discrepancia, sino que contribuye a reconocerla, catalogarla y hacerla fami-

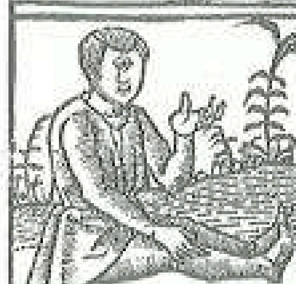
Cabeza grotesca.
Ribera (s. d.), BN inv. 43427

Razas fantásticas
Mandevilla (1521), p 45v

Libro









DE aq̃ fuy/mos a v/na prouincia que/se llama ethio/pia Occidental/enla q̃l abitã v/na manera d'hõ/bres q̃ tienen en/medio d'la frẽte/quatro ojos. y/veen con qual/quiera dellos.

VN dotor/llamado/sigõ y otro q̃ di/zẽ mẽtodoro es/criue q̃ en africa/ay mugeres bar/budas las q̃les/sabẽ tãtas artes/diabolicas q̃ ha/zẽ secar los arbo/les. y matã los/niños de ojo.

AY enla in/dia vna ys/la ẽla q̃l biuẽ hõ/bres d' gran for/ma como gigã/tes y no tienẽ si/no vn ojo ẽ me/dio d'la frẽte. los/q̃les no comẽ si/no carne y pes/cado sin pan.

EN aques/ta ysla va/hombre en vna/prouicia llama/da Sitia en la/qual ay vn va/lle muy grande/y muy fermoso/que se llama en/griego Antro/pofagos. τ ay/vnas gentes que tienen los pies al reues de nos/

Capitu. liiij. d' vn mo/nesterio q̃ van de comer lo que les sobra/alos animales. y d'los hõbres que tienẽ/baruas como gatos.

PArtiendo de aq̃sta ysla mas/adelante por la mar oceana./cõtra oriẽte. a muchas jorna/das halla el hõbre vna grã ti/erra. y reynado q̃ se llama marchi. y es/ẽla india mayor. Esta es muy hermosa/tierra e buena: τ la mas deleytable d' to/das las ĩdias. Enesta tierra estã muchos/cristianos. τ moros. porq̃ es muy fruti/fera. Eneste reyno ay mil cibdades grã/des sin otras hermosas y grãdes villas/El pueblo es mayor en aq̃sta tierra que/en niguna d' todas las otras yslas suso/dichas por la grã abũdãcia d'la tierra/porque no cumple ende a nĩguno demã/dar por amor d' dios. por quãto en toda/la tierra no ay nĩgũ pobre. Y ay ẽde mu/chas hermosas gẽtes saluo que son sin/pelos. Que a penas hallareys hõbre q̃



ẽsu barua tẽga. sesenta pelos. y estos tie/nẽ los muy ralos semejãtes a vn leon p/do. o a vn gato. En aq̃sta tierra ay mu/chas hermosas mugeres. mas q̃ ẽ otra

liar. Lo diferente se integra en el marco cultural como un modo de desorden, sin que se le otorgue una simple existencia amorfa e indiscriminada.

No obstante, estas representaciones sobre las cosas y seres que excluimos y tememos –las cuales forman el núcleo elemental de esa polimorfa reflexión sobre

la vida y la muerte que es el motor de múltiples acciones y leyes– tienen también sus limitaciones. La misma comunidad establece determinados tabúes visuales y temáticos, así como modos de recepción y espacios privilegiados para una adecuada asimilación de la diferencia. Porque la proliferación desordenada de la anomalía y lo extraordinario, si no está pautada y se genera sin límites, amenazará el propio orden establecido, en virtud del grado de familiaridad que alcanza. Para evitarlo se establecen unos límites a la impudicia, a la expresión del dolor, a la carne y a la pena, que configuran el decoro, el comedimiento, la fealdad tolerable, la piedad y, en general, la imagen necesaria y aceptable.

Un paseo a grandes zancadas por los espacios donde lo anómalo interfiere, entrando en contacto con un modo dominante de vida, no nos suministrá tanto un consenso sobre lo que sea la monstruosidad, como un conocimiento sobre los distintos grados de divergencia y afinidad entre las diversas épocas, en función de la idea misma de qué puede y qué no puede ser objeto de nuestro temor o deseo, cómo debe ser integrado y qué lugar ocupa como objeto en la vida cotidiana. La historia de los límites de la representación no puede ser interpretada como la historia de la diferencia, sino como la historia de la creación de la normalidad.

Se han seleccionado tres grupos de objetos de la representación: el de los seres de ultratumba, que implican una geografía del más allá en una vida concebida como tránsito y divide el mundo entre mortales e inmortales; el de la perversión moral, que implica la identificación de la voluntariedad y la culpa en una concepción de la vida relacionada con el cumplimiento social y divide al mundo entre los sujetos obedientes a la ley y los transgresores; y el de la deformidad física, que implica un orden natural estable que ocasionalmente y de modo azaroso divide a los seres entre normales y excepcionales. Se presupone una cierta conexión entre ellos, como si cada grupo plantease problemas que conducen al surgimiento o a la resolución de otros dentro de cualquiera de los dos restantes. Cada uno de ellos encontró un espacio de admisión, sea el funerario, sea el gabinete, y expresaba una preocupación por la muerte, la culpa o el azar.

Grupo de enanos
Callot, (s. d.) Tomo quado contenent rami CV di Iacopo Callot et altri BN ER 1171, Ilen 42



EL TERRIBLE E INELUDIBLE TRÁNSITO

> «Pasado dicho río, se encuentra otro llamado Cocito, que va muy despacio, en cuyas orillas hay buitres, mochuelos, cuervos y otras aves gimiendo agriamente, hambre, confusión, tinieblas, pavor, congoja, discordia, dolor, lloro, carencia, trabajos, planto, suspiros, enfermedad, pesadillas, vejez, muerte y otras muchas cosas monstruosas en naturaleza».
>
> Bernat Metge, *El sueño*, 1399

El texto que encabeza este apartado es un fragmento de una descripción del infierno. Nunca nos conformamos con describir nuestro entorno más inmediato, necesitamos anticiparnos a los hechos, y para ello abrimos espacios específicos que doten de sentido a esos hechos o a la mera esperanza de que sucedan. Espacios que pueden ser reales, como un continente, o simplemente supuestos, imaginados. Entre todos ellos el que destinamos a la posible vida tras la muerte quizá sea aquel que más aguijonea nuestra imaginación, tanto por su inexorabilidad, como porque pervive en nosotros la duda, o la esperanza, de su realización. La mayoría de las culturas han creído que era un tránsito, de modo que han generado una geografía particular para ubicar el mundo ultraterreno. Y con la misma lógica con la que se poblaron las ignotas regiones del planeta, siempre lejanas y fuera de nuestro alcance, estos espacios supuestos se poblaron de seres maravillosos y extraños.

Disponemos de un amplio repertorio de monstruos destinados a poblar o custodiar estos límites de la vida terrena. Los primeros que podemos encontrar se remontan a la cultura egipcia, y su característica fundamental es la hibridación y la multiplicidad: esfinges, cinocéfalos, seres con varias cabezas, o con serpientes a modo de cabellos. Durante siglos la representación de lo sobrenatural asimiló estas características, que los viajes comerciales y las invasiones transmitieron de un punto a otro de las costas mediterráneas. Una de las manifestaciones más impresionantes del éxito y la pervivencia de este modelo es la tumba de cinco metros de altura de Pozo de Moro (Albacete- h. 500 a. C.) que, parcialmente reconstruida, se encuentra hoy en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid. Allí nos topamos con los dioses de la muerte, los señores de las tinieblas, bajo una forma enteramente oriental; con sus cabezas de perro o de caballo, o con dos cabezas, con garras, y con lenguas prominentes; les acompañan otros personajes alados, o un jabalí bifronte, un monstruo marino y un monstruo tricéfalo. Ninguna de estas representaciones era gratuita. Cada órgano suplementario, cada hibridación era símbolo de una capacidad, de un poder, al que los mortales eran ajenos.

La lucha de San Miguel contra el diablo. Anónimo (1497) Libro del Anticristo, fol g iiir



Las esfinges, los grifos y las sirenas (que entonces eran mujeres-ave, ya que hasta el VI d. C. no aparecerá la mujer-pez) formaron parte de la imaginería sobrenatural mucho antes de ser incorporadas al legado fantástico. Pero las modificaciones del campo político y religioso implican cambios en las representaciones. Así que, a medida que el monoteísmo avanzaba, el mundo ultraterreno fue adquiriendo distintos pobladores. Algunos de ellos pervivieron asimilados a la



La Pereza
Merica-Brueghel (1558) BN Inv. 37015

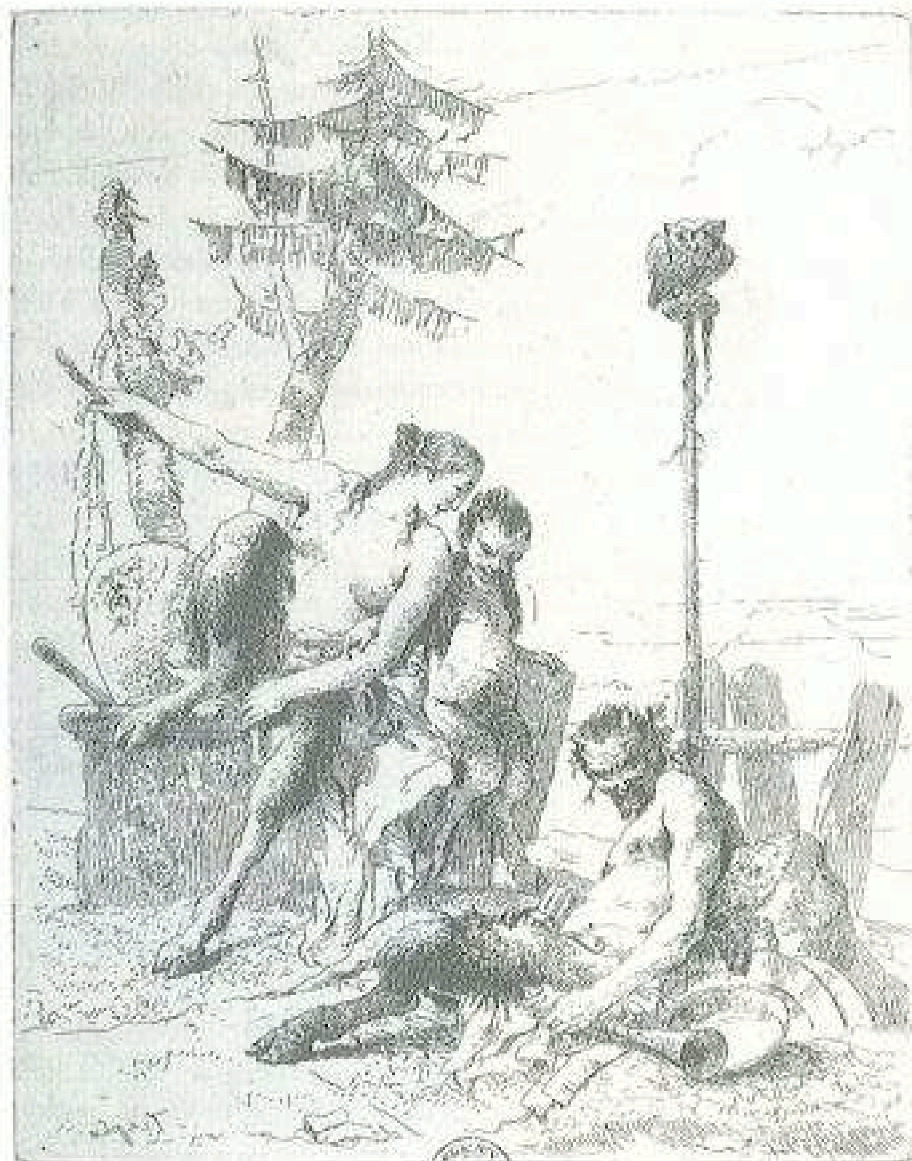


Los monstruos amenazan a un hombre
Capua (1493) p. 11

nueva religión, otros adquirieron un nuevo significado al ser puestos en relación con un grupo de textos y figuraciones distintas a las originales, lo que suponía perder parte de su anterior contenido simbólico y comenzar a transmitir uno nuevo. Las sirenas, por ejemplo, una de cuyas funciones primitivas era crear un vínculo positivo con el mundo ultraterreno, pasaron a convertirse en el mundo cristiano en símbolos de la inconstancia, de la lujuria, de la doblez: un agente del demonio. Y lo mismo sucedió con los centauros. Sus figuras abandonaron el privilegio de la escultura funeraria y pasaron a la ornamentación: a la eboraria, a la talla en madera, a los relieves de basas y capiteles y, cómo no, a los libros. De esta manera, una parte de este legado fue a la vez asimilado y reformulado mientras emergía uno nuevo.

A pesar de las afinidades y de las deudas, la cosmogonía cristiana no fue meramente mimética, sino que dio origen a nuevos seres de configuración extraordinaria, cuyo valor representativo no sólo es simbólico, sino mítico. Miles de preguntas minuciosas salieron al paso. Unas, como la de si creó Dios a los unicornios o al fénix, señalaban una interferencia con otros imaginarios; otras, como la que se plantea el Bosco en *El Jardín de la Delicias* de si Eva tenía o no ombligo, entran en colisión con el caudal de conocimientos humanos. En todo caso, el desplazamiento de la justicia al otro reino, la postulación de un premio y un castigo tras la muerte, el rechazo implacable contra los enemigos de la religión, satura nuevamente los pórticos, columnas, cúpulas, libros y cuadros de nuevos seres híbridos. El rasgo distintivo de estos nuevos monstruos no es, sin embargo, formal, sino moral. Sólo hay dos protagonistas en el tránsito al más allá: los ángeles, híbridos con una decisiva componente antropomorfa, y los seres perversos, los diablos, mucho más lábiles y polifacéticos, sin una constitución definitiva. La representación de los pecados humanos queda de nuevo atrapada en la hibridación zoomorfa que era más identificable para los coetáneos de lo que nos puede serlo hoy para nosotros. Reconocer en la imagen híbrida un tipo de pecado determinado resultaba mucho más fácil desde el momento en que los textos que formaban parte del acervo cultural colectivo tenían estrecha relación con lo representado y manejaban el mismo tipo de metáforas. De modo que se puso en marcha un mecanismo gracias al cual no era preciso glosar la imagen, sino simplemente ponerla en circulación para que el espectador la completase dándole el sentido adecuado y relacionándola con lo prohibido y no sólo con un sentido ornamental.

«[...] no era posible tan numerosa o innumerable parte, como cupo a estas tan dilatadas regiones de la naturaleza, de los hombres, hobiese de consentir que saliese naturalmente en toda su especie monstruosa, conviene a saber, falta de entendimiento y no hábil para el regimiento de la vida humana, pues en todas las otras especies de las cosas criadas infe-



La familia del sátiro
Tiépolo (s. d.) BN Inv. 40885

riores obra la naturaleza siempre o cuasi siempre y por la mayor parte, lo más y lo mejor y perfecto, de lo cual apenas y rarísimas veces fallece».

Bartolomé de las Casas, *Historia de las Indias*, [1527]

Así como las elucubraciones sobre el espacio imaginado nos hacían temer y reflexionar sobre aquello que caía fuera del testimonio visual, las que se refieren a la ordenación social y política del mundo construyeron su propia evidencia con una estrategia bastante distinta. El temor y la repugnancia emergen aquí de la contemplación de representaciones inmorales, crueles y dolorosas. La evolución que sufrieron los materiales, las técnicas y los temas a partir del Renacimiento fueron imprescindibles para que la representación plástica del gesto tuviera éxito como exteriorización de la virtud, el alma, el carácter y, en general, la sensibilidad y la sensualidad. Su plasmación y codificación fue la condición de posibilidad que permitiría introducir en el ámbito artístico el discurso sobre la acción y la voluntad monstruosa.

Una de las primeras consecuencias de este lenguaje expresivo fue la universalización de la monstruosidad, es decir, se perdió la ubicación territorial, la geogra-



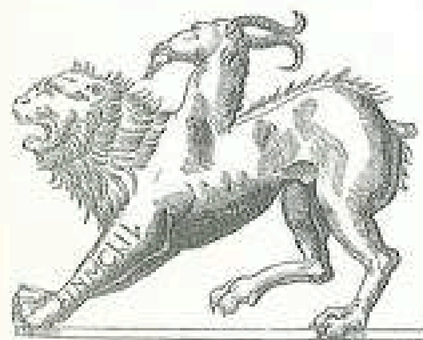
Indígenas de las Indias orientales. Linschoten (1599), lám. 32

fía específica. El territorio propio vino a ser suelo también de monstruos: ya no era preciso remontarse a lejanas tierras. La otra, mucho más sutil, fue el desarrollo de una intensa reflexión sobre los distintos efectos de las imágenes y de la imaginación, más allá del dominio meramente estético. A la larga, estas consideraciones terminarían por conducir a un proyecto educativo y una teoría de la sensibilidad bien distinto al que hasta la Edad Media había dominado el panorama artístico.

La idea de que la deformidad moral no tiene por qué implicar una deformidad física estaba implícita en aquellos otros monstruos que asomaban por el horizonte cristiano, pero que no son del otro sino de este reino. La escatología se encargó de atribuir a los herejes unos orígenes genealógicos o unas cualidades que los hacían aparecer como seres de otra naturaleza. Los pecadores también presentaban la misma dificultad a la hora de describir su deformidad espiritual. Pero tal vez lo que más contribuyó a la expansión de la monstruosidad en el hemisferio norte fue la quiebra del ideal simétrico que se mantenía con los imaginados antípodas. Según éste los antípodas no podían jamás encontrarse, de tal manera que la imaginación en torno a la diferencia entre ellos y nosotros, con la típica conexión entre lo feo y lo perverso, no se cuestionaba. El descubrimiento de nuevos pueblos trajo consigo la crítica a este modelo de monstruosidad: no sólo es la imaginación de lo otro, sino de mí mismo, la que me muestra la hibridación y la impureza. Los puntos de semejanza postulados en relación con habitantes de pueblos lejanos desplazaban el interés hacia la convergencia de diferencias. Plasmarlas, identificarlas, tanto en unos como en otros como comunes, colaboraba en la elaboración de la homogeneidad de los grupos.

Las reflexiones en torno a la semejanza de las conductas y la diversidad de las apariencias, y, a la inversa, la similitud de las apariencias y la diferencia espiritual, darán lugar a todo tipo de representaciones que exploran las posibilidades de la hibridación y de la contrahechura, es decir los efectos de la inversión total o parcial de la presunta ley interna que rige al objeto, sea natural o moral. El nivel de naturalismo logrado en la pintura y el dibujo será, pues, la condición que permita que la expresión, y no sólo los atributos físicos, pasen a formar parte de los códigos de la monstruosidad, facilitando la identificación en un imaginario colectivo. La hibridación sigue siendo un modelo imprescindible para la construcción de lo monstruoso en el orden de lo simbólico, como en los casos en que representa el pecado, la arbitrariedad o la inconstancia, pero nos interesa resaltar cómo comienza a constituirse esta nueva dimensión de rechazo sin recurrir a atri-

Quimera
Aldrovandi (1599-1668), IX, p.56



butos de otra naturaleza. El lugar que cada uno de nosotros ocupa en el mundo viene aquí determinado por el grado de semejanza o diferencia espiritual con lo representado.

Es en este contexto de referencia a una diferencia mucho más esencial que la de la mera discrepancia morfológica en el que se explica con mayor riqueza la deformación del cuerpo con intención claramente política y desprestigiadora, hermana de la caricatura grotesca, que conoció desde el siglo XV al XVII cultivadores ilustres (Leonardo, Domenichino, Callot, Ribera). Las imágenes de intención infamante no estaban tan relacionadas con una distinción, poco articulada, entre lo bello y lo feo, como con la idea de la dignidad y la indignidad personal, derivadas en gran medida de la aceptación y adecuación a nuevas normas de comportamiento social que establecen qué comportamientos, atuendos, actitudes son o no adecuados. Estas deformaciones no pretenden retratar tanto a un individuo como a un ejemplar de un grupo o clase que ya no es entendido como raza, sino que surge de una relación de oposición –y de relativa agresión– a este incipiente modelo social. Así es como, progresivamente, lo no adecuado, y por lo tanto disonante o feo, es integrado socialmente y viene finalmente a asociarse a la perversión ética.

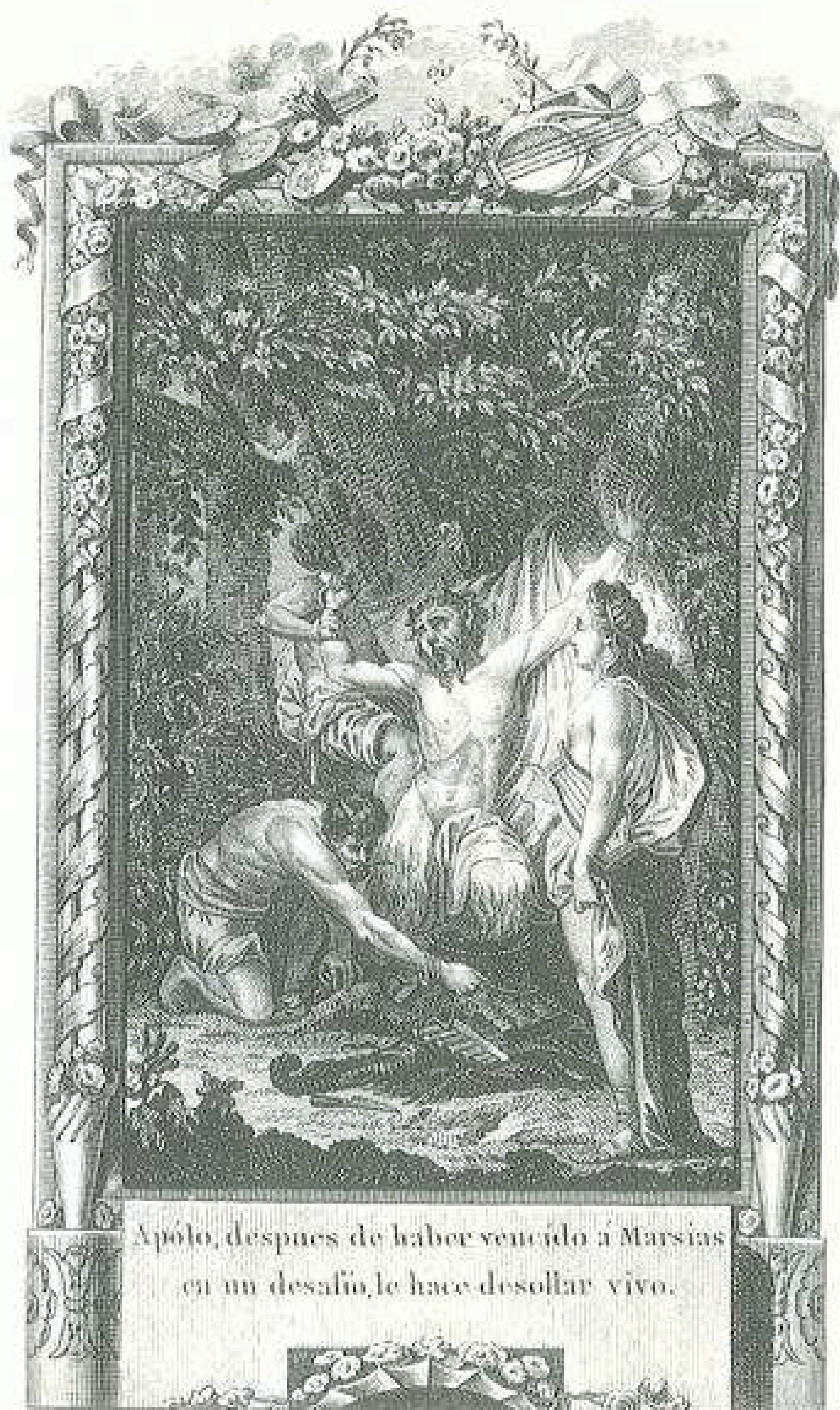
Al lado de estas deformaciones físicas intencionales tenemos que considerar las nuevas posibilidades de representación artística monstruosa a través de la acción atroz. Hasta al menos la segunda mitad del siglo XVIII las imágenes conservaron una componente tanto mágica como simbólica gracias a la cual, por ejemplo, un acusado podía ser ejecutado *in effigie*, es decir, a través de su retrato; o bien era posible establecer los efectos de un cuadro –y en general cualquier percepción– sobre la imaginación y el cuerpo de un individuo, influyendo por ejemplo en la conformación de un feto como consecuencia de las impresiones visuales recibidas por la madre. Ello dificulta tal vez la explicación de por qué se realizan cuadros de escenas violentas, como torturas, que ya no cumplen la función ejemplificadora que tenían en la representación religiosa de los mártires, ya que la temática proviene de la tradición mitólogica griega. En cierto sentido, la teoría de la catarsis que había justificado históricamente las representaciones sobre la desgracia ajena, el mal y el dolor, pierde parte de su peso explicativo y sobre el espectador comienza a planear la sombría duda sobre la moralidad de su fruición. Pero es precisamente a partir de pinturas como la serie mitológica de Ribera –esos «desagradables cuadros», según los calificó Lafuente Ferrari–, el *Saturno devorando a su hijo* de Francisco Goya, y por supuesto una parte de su

pintura negra y sus *Desastres de la guerra*, que se comienza a crear un lenguaje gestual sobre el que aún hoy nuestra sensibilidad articula sus juicios sobre la maldad y lo intolerable.

> «Debes estar agradecido por lo que tienes, porque Dios haya hecho tanto por ti, porque no te haya hecho un monstruo, una bestia, una criatura inferior, como podría haber hecho, sino un hombre, un cristiano, ese hombre; considéralo correctamente, tú estás bien como estás»
>
> Robert Burton, *Anatomía de la melancolía*, (1621)

Parejo a este desarrollo sobre la monstruosidad infamante y la activa, se desplegó otro tipo de representación de la monstruosidad: el retrato de monstruos calificados de «reales», dado que su referente tenía existencia. En efecto, surgió la necesidad no ya de representar escenas posibles pero de origen incierto, sino de copiar la monstruosidad «en vivo». La sarta de retratos que la corte española encargó de individuos con una tara física, y la manera en la que los integró en su vida, así como las vicisitudes que dichos cuadros corrieron, nos proporcionan un rico material para ponderar el distinto valor que hemos atribuido al cuerpo que no se sujeta a las proporciones establecidas, o no presenta alguna de las características que consideramos esenciales. Fernando Bouza nos ha dejado a este respecto una excelente aproximación a la mentalidad y sensibilidad del Siglo de Oro en la que explica pormenorizadamente la relación simbólica y negativa que se establece entre los seres monstruosos y los locos y el soberano o aristócrata. Ya no se trata aquí de mofarse a través de una deformación intencional, sino, al contrario, de mostrar una singularidad azarosa, totalmente inverosímil pero real, que por un lado da cuenta de lo fortuito de nuestra propia condición de normalidad y por otro nos afirma en la convicción del poder de la Naturaleza.

La lista de retratos de estos seres es larga: *el Retrato de la Princesa Isabel Clara Eugenia con Magdalena Ruiz* (1579), de Alonso Sánchez Coello; *Felipe IV y el enano Soplillo*, de Villandrado; hay varios y muy conocidos de Diego de Velázquez, como el de Don Diego de Acedo «El Primo», o el de bufón Don Sebastián de Morra (1645); Carreño de Miranda pintó dos versiones de *La Monstrua*; y José Ribera realizó sobre el tema tres cuadros tan notables como *La mujer barbuda* (1631), *El niño patizambo* (1642) y *Enano con perro* (1643). De



El suplicio de Marsias
Ovidio (1805), lám 54

este listado, que de ningún modo es exhaustivo, dos cuadros femeninos son particularmente interesantes.

El primero es el retrato de Magdalena Ventura, con su marido e hijo. El retrato de esta mujer barbuda, que Ribera proclama en la leyenda como gran milagro de la naturaleza (*en magnu[m] naturae miraculum*), fue un encargo del Duque de Alcalá para regalárselo a Felipe IV. La colección real poseía ya el retrato que Juan Sánchez Cotán había realizado de *Brígida del Río, La barbuda de Peñaranda* y, por algún motivo, el cuadro se quedó en la colección de los duques de Aranda, para pasar luego a la de los Duques de Medinacelli y posteriormente a manos de los de Lerma. El tratamiento que Ribera da al retrato es tan realista, que en la misma leyenda se denomina a sí mismo el nuevo Apelles de su tiempo. La luz funciona como el elemento dramático principal. Su graduación permite establecer una jerarquía en los focos de interés de la composición, y marca un recorrido visual desde el rostro del marido, a los frutos que se hallan en el pedestal. El rostro de Magdalena presenta marcados rasgos que pertenecen a la categoría de masculinos, lo cual permite establecer tan pocas diferencias con el del marido, que la conexión con su pecho descubierto en el acto de amamantar a su hijo es prácticamente una paradoja visual. Ante esta situación contradictoria, los frutos cumplen la función de recordarnos que con la misma fidelidad con que han sido pintados éstos, ha sido retratada la mujer. El retrato tiene tan pocas concesiones que, si bien la identidad femenina de Magdalena Ventura queda salvada por su pecho y su hijo, escapa sin embargo a la categoría de la feminidad y la hace aparecer como un ser totalmente inverosímil aunque posible. Magdalena es un milagro.

El segundo caso es el de la niña Eugenia Martínez Vallejo, que llegó a la corte para ser exhibida por sus padres. Contaba entonces seis años y pesaba en torno a los 57 kilos. Es bien sabido que el arte español es uno de los que menos desnudos no religiosos ha generado, particularmente del cuerpo femenino. Por eso llama la atención que Carreño haya decidido pintar a «la Monstrua» desnuda, en toda su tristeza y sin disimulo. Se ha otorgado la licencia, en honor al pudor, de pintarla con los atributos de Baco, lo cual podía haberla transformado en caricatura, de no ser porque su mirada triste y estrábica le confiere cierto aire de melancolía que no tolera la burla. Por otro lado, con la pierna derecha ligeramente avanzada y flexionada, y las caderas desplazadas hacia la derecha, Carreño reproduce en su modelo algo así como la curva praxiteliana. Todos los recursos retóricos de la pintura están puestos aquí al servicio de una dignificación que pasa por

distanciar de la realidad el cuerpo mismo de la niña. Sin embargo, la pequeña Eugenia no se convierte en una ficción mítica; la sobriedad y neutralidad del espacio, la mirada y la seriedad del rostro infantil, contribuyen a un distanciamiento que nos recuerda que es una persona «disfrazada».

La conexión entre ambas imágenes estriba en el discurso sobre el desagrado y la evidencia que ambas implican. Son sujetos históricos cuya imagen no encuentra en el espectador ninguna complicidad, pero tampoco un rechazo. Funcionan como la constantación empírica de la maravilla, como si esta quiebra del universo categorial fuera producto de un capricho natural. Desde este punto de vista, caen fuera propiamente del mero género del retrato, ya que el interés en ellos no lo es por la persona retratada. Y esta desarticulación o desplazamiento de la finalidad de su pintura es la que hace que, sobrios y tristes, los modelos de estos cuadros estén abocados a un modo de exhibición que resulta tan incómodo al espectador como al representado. Estos retratos, que no terminan de encajar bien en ningún género, son inconcebibles en otra época en la que la conciencia de su uso fuera mayor, pues manifiestan el valor instrumental de una retórica que elabora el discurso de tal manera que tengan cabida en él como figura extraordinaria, lo que no forma parte de una gramática de la normalidad. Pretenden dibujar una monstruosidad sin moraleja, como pura admiración ante lo raro, y percisamente esta intención es la que engendra malestar, confusión, una incredulidad injustificada. No son en modo alguno una caricatura, pero precisamente por no serlo la justificación de su representación es más difícil, la responsabilidad del espectador y la actitud colectiva hacia ellos aparecen con mayor transparencia y, con ello, la sensación de que el objeto artístico mismo está fuera de lugar. Se les aplican unas normas en las que de antemano no tenían cabida.

> «La imaginación es causa de muchos maravillosos efectos, como en el Septentrion ser blancos los osos, los cuervos, y las perdices, por tener constantemente puesta la vista en la nieve que constantemente ay en aquella región».
>
> Hernando Castrillo, *Historia y magia natural*, 1692

A finales del siglo XVIII, Inmanuel Kant, siempre preocupado por los procesos que conducían al fanatismo, recordaba en su ensayo sobre lo bello y lo sublime que «quien guste de lo extravagante o crea en él es un fantástico. La inclinación



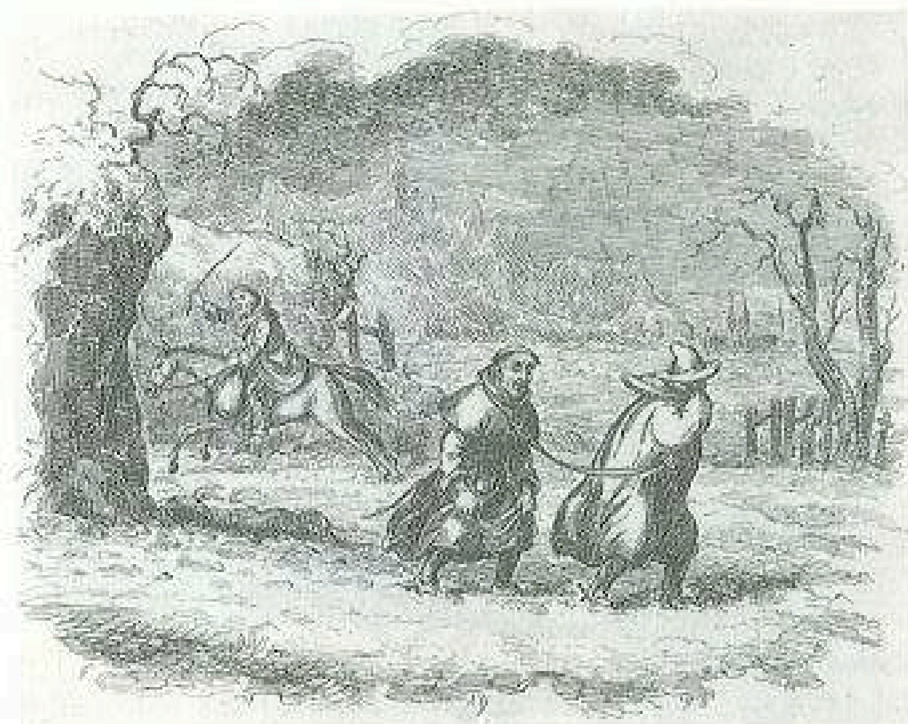
Visión de Ezequiel
Lozano (1778), lám 164

a lo monstruoso origina el visionario (Grillenfängen)». Si atendemos a esta definición del dieciocho, una buena parte de la sociedad occidental que a diario se asoma a las películas y a los cómics tanto como a las pobladísimas páginas de sucesos, es presa de un rapto de entusiasmo. Es importante saber dónde estriba la diferencia con otros momentos históricos y cómo se llega a este culto por lo fantástico, lo extravagante y lo patológico. Tras la masa de los chiflados se adivina un cambio en la sensibilidad que merece un reconocimiento y una reflexión.

Recientemente, entre finales de los ochenta y principios de esta década, numerosos autores de teoría estética y teoría del arte nos volvieron a advertir en torno a la libre proliferación de imágenes, que engendraba delirio y entropía y no orden y clasificación. Aunque muchas veces el problema se planteó en términos de la naturaleza misma de la imagen, lo que resultaba finalmente era la consciencia de que el productor y el espectador tenían una ineludible responsabilidad en la organización del mundo.

Entre los argumentos que aún hoy se esgrimen, principalmente por parte de pedagogos, algunos entroncan con la antigua versión del contagio y la magia: el acceso visual a la criminalidad y a la fealdad nos deforma. En algunos casos los distintos modos de integración de la monstruosidad han logrado asimilar las formas de la anomalía, confiriéndoles una cierta estabilidad, como si fueran recurrencias inevitables. Otras veces la representación en cuestión pierde relevancia o

El pícaro franciscano
Anónimo (1821) Tales of the cordelier, p 44-45



vigencia. Por último, muchos de esos mecanismos y representaciones, al multiplicarse en distintos frentes, han conducido a una identidad más fragmentaria y múltiple. Nuestra sociedad ha admitido esa proliferación, pero no ha sabido reconocer, como en los casos revisados, que son fruto de nuestra propia retórica desde la cual, al mismo tiempo, se le impone una frontera a la integración. La familiaridad con la deformidad física y la monstruosidad moral no restaña la diferencia, sólo la expone. Y sólo somos capaces de familiarizarnos con aquella parte de la imaginación que nos toleramos exponer, pues establecemos unos límites a la exhibición plástica de la crueldad, y muchas monstruosidades carecen de representación artística. Es más, una representación semejante sería interpretada como una transgresión legal.

El ensanche para el capricho y la invención, que ya en su día reivindicó Goya, nos permite dar rienda suelta a la imaginación para determinar los terrores y las arbitrariedades que a diario ejercen una presión social entre nosotros. Provistos de unos medios técnicos que facilitan la representación de los procesos y acciones, hemos sido capaces de asistir a la transformación imaginaria de un hombre en mosca, al descuartizamiento más sangriento, a la invasión de seres extraterres-



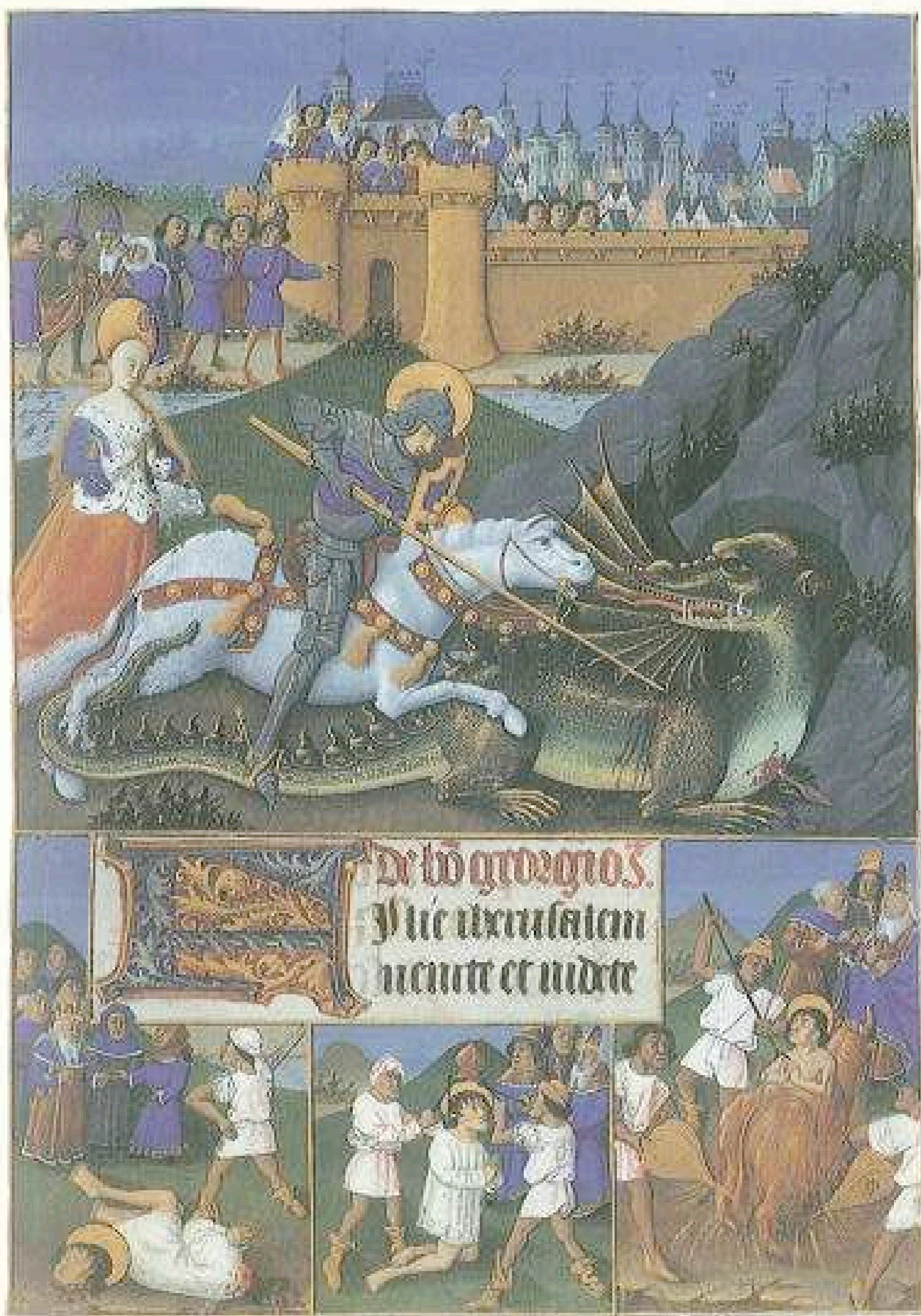
La falsedad demostrada en varias caras
Anónimo (s. XIX) BN Inv. 17873



Caricatura de un Napolitano
Domenichino (1581-1643) (s. d.) BN B 8043



La U como hombre león
Anónimo (c. 1259), Biblia sacra, fol. 231v



San Jorge lucha contra el dragón
Escuela de Tours (c. 1450), fol 180r



Angel
Francisco de Holanda (1517-1584)
De aetatibus..., fol. 87r

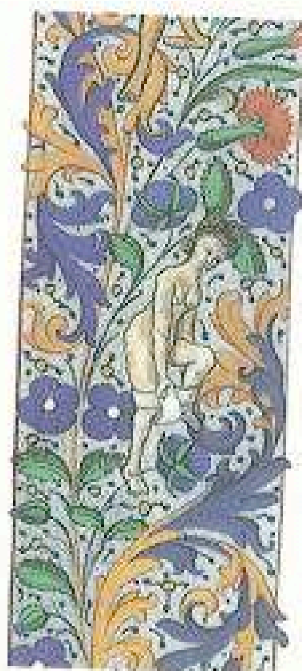


El nacimiento de Eva
Francisco de Holanda (1517-1584)
De aetatibus..., fol 8v

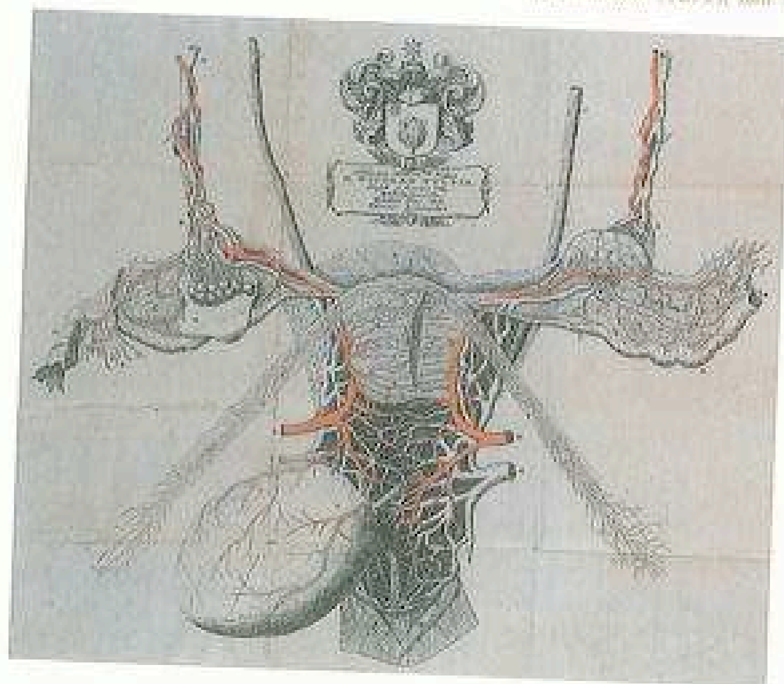


Venus recostada
Boucher (s. d.), BN B 9062

Disección del útero
Swammerdam (1672), lám. I



Mujer desnudándose
Escuela de Tours
(c. 1450), fol. 48r





Doncella y unicornio
Taller de gante (c. 1460-70), fol 119v



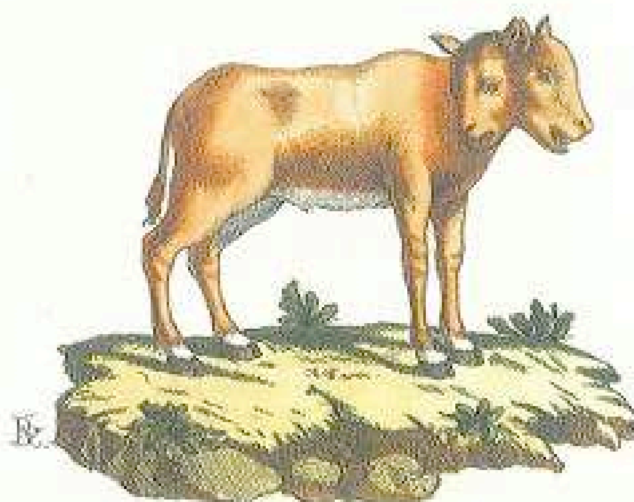
El gato con botas
Anónimo (s. XIX), BN inv. 17767



Fada
Parthenope (1881-82), BN B 6377



Hombre contrabajo
Parthenope (1881-882), BN B 6381



Ternera de dos Cabezas.

Ternera de dos cabezas
Bru (1784-86), I, lám. 23

tres o a la de un sanguinario enemigo. Pero el sentido de toda esta producción se pierde si no somos capaces de entender tanto por qué se producen, como por qué han sido relegados principalmente a un espacio controlado de ocio y qué papel juegan en la comunicación colectiva. Todo apunta a que por una parte las representaciones monstruosas son el producto de una determinada visión del mundo que ellas mismas transmiten, y por otra los límites que imponemos a ese tipo de representación dan cuenta de lo que presentimos como un peligro. Más allá de esos límites, no estamos seguros de que la representación monstruosa sea capaz de transmitir su imprescindible contenido de normalidad, y que sea por tanto necesaria. Ellos conservan la integridad de un proyecto común que necesita articular en torno a sí la realidad. Lejos de engendrar confusión, la representación monstruosa identifica prolijamente el mundo y lo ordena.

BIBLIOGRAFÍA

CHAPA BRUNET, Teresa: *La escultura ibérica zoomorfa*, Madrid: Ministerio de Cultura, 1985.

MALAXECHEVERRÍA, Ignacio: *Bestiario medieval*, Madrid: Siruela, 1989.

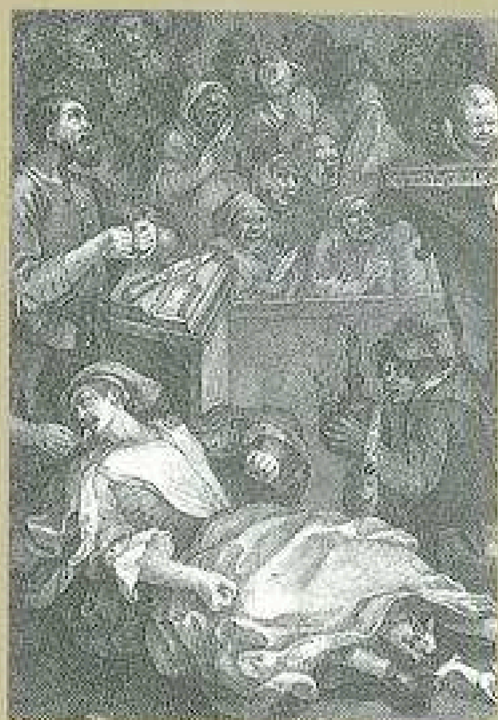
KAPPLER, Claude: *Monstruos, demonios y maravillas a fines de la Edad Media*, Madrid: Akal, 1986.

BOUZA, Fernando: *Locos, enanos y gente de placer en la corte de los Austrias: oficio de burlas*, Madrid: Temas de hoy, 1991.

DOUGLAS, Mary: *Pureza y peligro. Un análisis de los conceptos de contaminación y tabú*, Madrid: Siglo XXI, 1973.

MOSCOSO, Javier: «Los efectos de la imaginación. Ciencia, medicina y sociedad en el siglo XVIII», en *Asclepio*, 2000, en prensa.

SCHNEIDER, Norbert: *El arte del retrato*, Colonia: Taschen, 1999.



Cristina Santamarina

Universidad Complutense, Madrid

Lo femenino: un eterno amenazante



LU
AGO

Credulidad, superstición y fanatismo
Hogarth (1762), lám 81

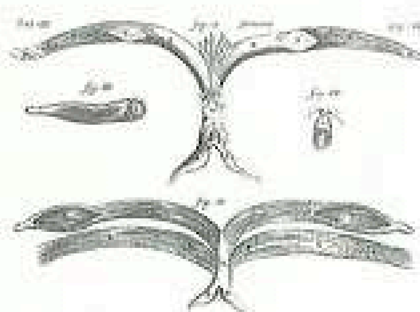
Mujer sin [illegible]
Aldrovandi (1642), p 523



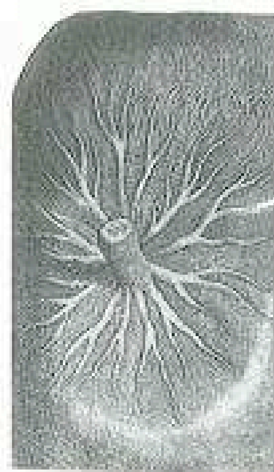
Imaginemos un teatro griego del siglo IV antes de Jesucristo. Un actor varón, vestido de mujer, detrás de una máscara, interpela a otro actor varón, vestido también éste de mujer. Ambos representan a Antígona y su hermana Ismena. De la amplia variedad de construcciones femeninas escojo éstas en tanto fundantes no sólo por su predicamento a lo largo de la historia sino porque son dos mujeres pensadas y habladas por varones. Así se abre la historia emblemática de la femineidad en Occidente. Emblemática no es sólo la figura de Antígona sino el hecho de que fuera creada, pensada y representada por varones. A partir de ésta metáfora de la creación, podemos reconocer muchas otras que le preceden y muchas, muchas más, que le dan continuidad en la historia.

La mujer es una idea. Una idea masculina. No se trata de menospreciar la importancia del sexo biológico que ha sido, y es, coartada para justificar las diferencias culturales. Sin embargo, lo que desde el pensamiento crítico femenino –y no necesariamente feminista– cobra cada vez más importancia y parece un derecho aceptado, la tan mentada igualdad entre los sexos, es una novedad que apenas se asoma a la historia de las identidades modernas. Si una nueva perspectiva ha tardado tanto tiempo en proponerse es porque la cultura ha sido, durante siglos, una cosa de hombres. Todos los mitos fundacionales de nuestra cultura instauran el mismo principio de la diferencialidad entre los géneros. Y en todos los casos, la diferencia se pretende fundada en la naturaleza y no en la cultura.

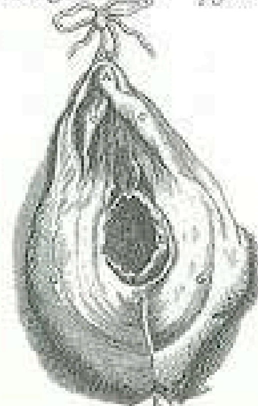
Pero es verdad que las mujeres saben más de la naturaleza que los hombres, saben que es sólo el producto de su propia experiencia vital lo que les permite una



Disección del clítoris
Graaf (1701), p 16



Disección del pecho femenino
Bartholin (1654), p 136



Vagina
Graaf (1701), p 8

relación con el tiempo que es ajena –y por lo tanto aterradora– para el otro sexo. El reloj biológico femenino es una de las grandes amenazas que pesan sobre los hombres porque les indica, más que su propia existencia, que la finitud existe. Después de ciento veinte lunas las mujeres pueden concebir; después de nueve meses dar a luz, pasadas seiscientas lunas llegan a un fin que empieza a incubar otro y, en el interregno, sigue el compás de ciclos tan regulares como sincopados. El cuerpo femenino se modula sobre el canon del tiempo. Un tiempo que irrumpe con el primer menstruo, pauta cursos y transcursos y señala, borgianamente, que todo tiene principio y tiene fin.

¿Es exagerado afirmar que el cuerpo femenino sabe de metafísica? Seguro que no. Tampoco lo es señalar que esta misma diferencia resulta monstruosa para quienes no la experimentan. El cuerpo de las mujeres está coordenado por los ejes del tiempo. Por ello intima con ciertas claves insondables y aprende mejor los límites de toda respuesta y la fragilidad de toda explicación. Y esto mismo ha sido glosado por la cultura masculina a través del abismático tema del *enigma femenino*. Pero esta glosa no siempre en la historia ha sido pensada o racionalizada. Las más de las veces ha sido actuada, ironizada, perseguida, deformada y, sobre todo, puesta en la escena de la persecución: las mujeres resultan amenazantes para los hombres no porque son diferentes, sino porque están representando los principios más abismáticos y más atrayentes de la propia condición humana.

La naturaleza ha sido el predio simbólico reservado tradicionalmente a la mujer. La cultura, concebida como dominio y distanciamiento de la naturaleza, quedó, supuestamente, a cargo del varón. Su impulso civilizatorio consistió en poner el mundo del trabajo, de la organización social y del poder al abrigo de las perturbaciones interpuestas por dos resabios animales irreductibles: la sexualidad y la muerte. Y ellas mismas se entrecruzan en el terror masculino por lo que las metáforas de ese mismo temor adquieren no sólo articulaciones femeninas para ser nombradas, sino formas de mujer para representar el abismo de sus improntas. La menguada sustancia de la *costilla de Adán* se compensó con una profusa mitología creída y sostenida, en buena parte, por la mujer misma. Desde la *santificación de la maternidad* hasta la amenazante voracidad de la *vagina dentada*, desde *la mujer barbuda* hasta la *bruja* que acecha con brebajes esclavizantes, el espectro abarca mitemas de una profusión insondable. Pero todos parecen coincidir en dos grandes direcciones del terror masculino: la mujer desmujerizada, la que ha perdido, abandonado o transgredido su condición de mujer y por lo tanto se sitúa fuera del código del control de los hombres. Dicho en otros términos, la

Tabla tercera dela muger.

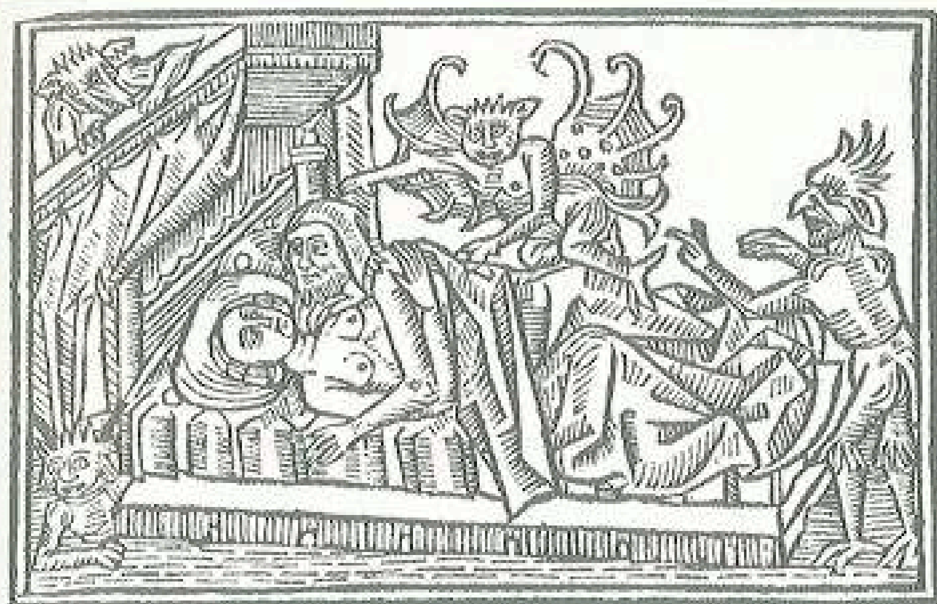
Tabal de enfermedades de la mujer
Ketham (1495), fol 15

que ha dejado de ser mujer ante la mirada masculina. La que es *víbora*, porque su lengua es capaz de usar las palabras más venenosas como dardos eficaces, o decir las cosas más terribles frente a las que no cabe, siquiera, la fuerza bruta, privativa de los varones, o la mujer sobremujerizada, que profundiza en sus propias «armas de mujer» para atentar contra la condición masculina, para interponerse frente al mandato de un destino superior que no es otro que distanciarse de la naturaleza atrayente de las mujeres para cumplir los designios trascendentales.

Entre el deber y el placer, esta mujer sobremujerizada y amenazante es deliciosamente adulada hasta la intimidación por los poetas y entre ellos, Paul Valery lo expresó como pocos: «si no cediéramos ante los caprichos de Venus, no habría dioses y, quizás, tampoco poemas, pero, con seguridad, no habría mujeres». La dimensión latente de la cultura exhibe sus propias trampas. Valery es un ejemplo preclaro de la lucidez alcanzada por nuestra época, pero también de los resabios de obnubilación concentrados, todavía, en torno al problema de lo femenino y a su substancialidad cultural construida por los hombres. La naturaleza no es una dimensión que la cultura ha dejado atrás sino una instancia interior de la cultu-



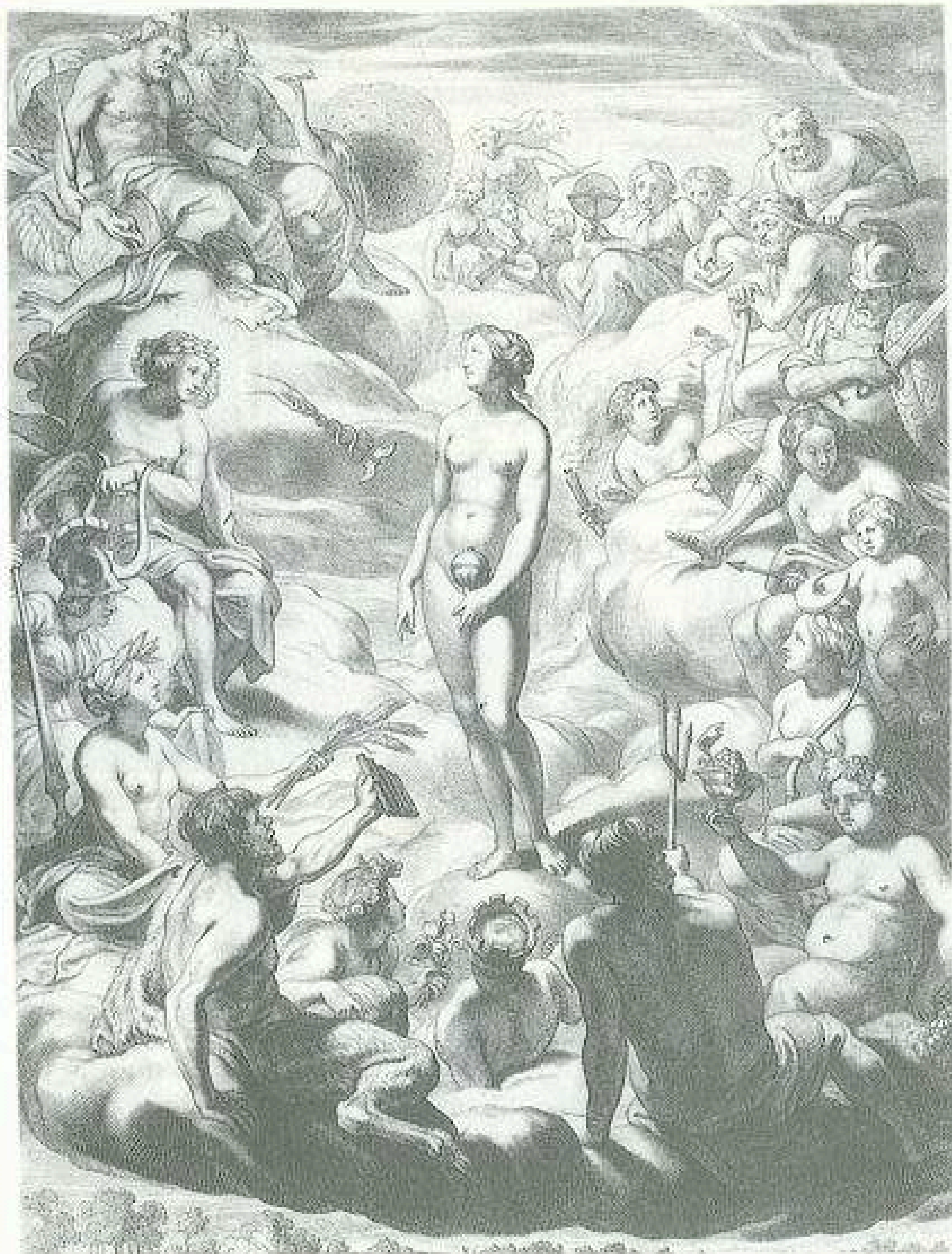
Mujer ovípara
Lycosthenes (1557), p 13



Incesto del padre del Anticristo
Anónimo (1497),
Libro del Anticristo, p. 4



El Anticristo nace por cesárea
en Babilonia
Anónimo (1497), Libro del anticristo, p 5





Mirra convertida en árbol
Ovidio (1732), II, pg 342

Pandora
Marolles (1655), BN ER 1350, lám 33

Mujeres amamantando un lobezno
Lychosthenes (1557), p 443



ra misma y, bajo ese aspecto debe ser experimentada y pensada. La tradición narrativa masculina según la cual se ha pasado de un estado de naturaleza a un estado de cultura (de sociedad) no es un hecho relegado a algún comienzo mítico sino un dilema siempre presente que golpea el corazón de los hombres provocando un desaforado terror. Y estos terrores han dado lugar a una amplia fantasmagoría que se presenta en forma de mitos, de cuentos, de leyendas que expresan, en definitiva, lo que no puede ser aceptado como realidad que cuestiona la propia identidad.

Los griegos inventaron la sociedad de las *amazonas*, donde se invertían los papeles masculino y femenino. Guerreras temibles, las amazonas emprendían expediciones, montaban a caballo, iban de caza, se comportaban como hombres, vivían lejos de éstos y los sometían sirviéndose de ellos como dóciles esclavos. Lo más terrorífico de esta leyenda no es el poder personal de cada una de ellas, sino la capacidad organizativa que desarrollaban, verdadero terror masculino que se aprecia en tantas mitologías posteriores donde las mujeres, desmujerizadas o sobremujerizadas, siempre «atacan» individualmente, siempre desarrollan estrategias personales, peculiares, competitivas entre ellas mismas, antes que articularse como fuerza organizada frente al poder masculino. Y esta ha sido otra de las estrategias de control sobre el género femenino: la imagen de la monstruosidad femenina, latente en toda mujer es presentada como una excepción, como una huida de la norma, como un fuera de la ley que alcanza en los finales del siglo XIX, la imagen definitivamente incontrolada de la histérica como figura femenina terrorífica de la modernidad. Si la bruja ha perdido eficacia representacional, la alianza del mito de la mujer amenazante concebida ahora por la ciencia abre un nuevo camino de control. Las mujeres se rebelan como «niñas» o como «enfermas» porque no se las considera –ni se consideran a sí mismas– adultas. Aquí subyace una nueva forma de desarticular las diferencias que no es otra que arrebatarle a la mujer el derecho a su mayoría de edad, sea cronológica o psicológica. El cuadro todavía subsiste hoy, pero ya no podemos adscribirlo a la naturaleza y a la biología, sino a las pautas inmemoriales que han asignado un espacio cultural diferente a la femineidad y a la masculinidad.

Y esos espacios culturales diferentes no se detienen en lo biológico sino que se imbrican en las diferencias más cruciales de la cultura: lo eterno ante lo histórico; lo natural contra lo cultural; lo inmutable frente al cambio...

El carácter a priori de las grandes ideas que presiden las convenciones culturales acerca de los sexos se relega así a la cadena de las consecuencias de la anato-



Asamblea de brujas
Bordelon (1710), p. 306-7

mía, en vez de ser reconocidas como condiciones que determinan, de antemano, el lugar y situación de cada cual. El concepto a priori no indica aquí ningún innatismo. Por el contrario, pretende señalar una estructuración histórica de la sensibilidad que determina de forma significativa el lugar de lo femenino y sus fundamentos peculiares, en la medida en que éstos han sido culturalmente codificados desde los intereses y los temores y la imaginería masculina.

Lo femenino, tal como se propone en nuestra cultura –la cultura de Occidente– presenta dos conflictos polares no resueltos: la demanda del placer y la demanda de reconocimiento. La mujer ha visto frustradas estas dos demandas porque sus posibilidades culturales han sido estructuradas sobre figuras forjadas en una cultura para y por los varones. Ambas parecen desplegarse en sentidos divergentes. Respecto al deseo como demanda de la pulsión, lo femenino fue puesto al servicio del placer masculino y así se le ha negado el derecho a buscar libremente su propio placer. Respecto al deseo de reconocimiento en tanto deseo del Yo, se le ha negado existencia autónoma, no se le permitió acceder a la categoría de persona, igual entre sus iguales. Por ello resulta tan amenazante para la

condición masculina: si exacerba su voluntad de satisfacción pulsional se sobremujeriza hasta la locura. Si por el contrario, se inclina a resolver su demanda de reconocimiento como sujeto igual, es desmujerizada y condenada a la expulsión de la mirada de ese otro masculino que es, en definitiva una otredad a la que no puede ni quiere renunciar.

A lo largo de la historia, en definitiva, muchos son los monstruos femeninos que las culturas han ido recreando. Esta monstruosidad no es más que la expresión de un temor abismático de los varones porque la aceptación de una diferencia tan radical como la que existe entre mujeres y hombres golpea en un referente esencial de la condición masculina. No se trata de una diferencia más, sino que la distancia experiencial y articuladora de la diferencia substancial entre los géneros viene a decir, simplemente, que no somos definitivos y que tampoco lo es el poder que articula nuestras respectivas identidades.

El dilema de Antígona sigue estando presente. Sigue siendo motor de producciones culturales y sigue vivo como conflicto de las identidades femeninas y masculinas del nuevo milenio. Los terrores ancestrales son obsesiones productivas de la cultura que, sin embargo, albergan la esperanza de nuevas propuestas de representación y de nuevos mitos constitutivos de la tardía posmodernidad que ya vivimos.

Mujeres acariciándose con mirón
Restif (1776), I, p 219





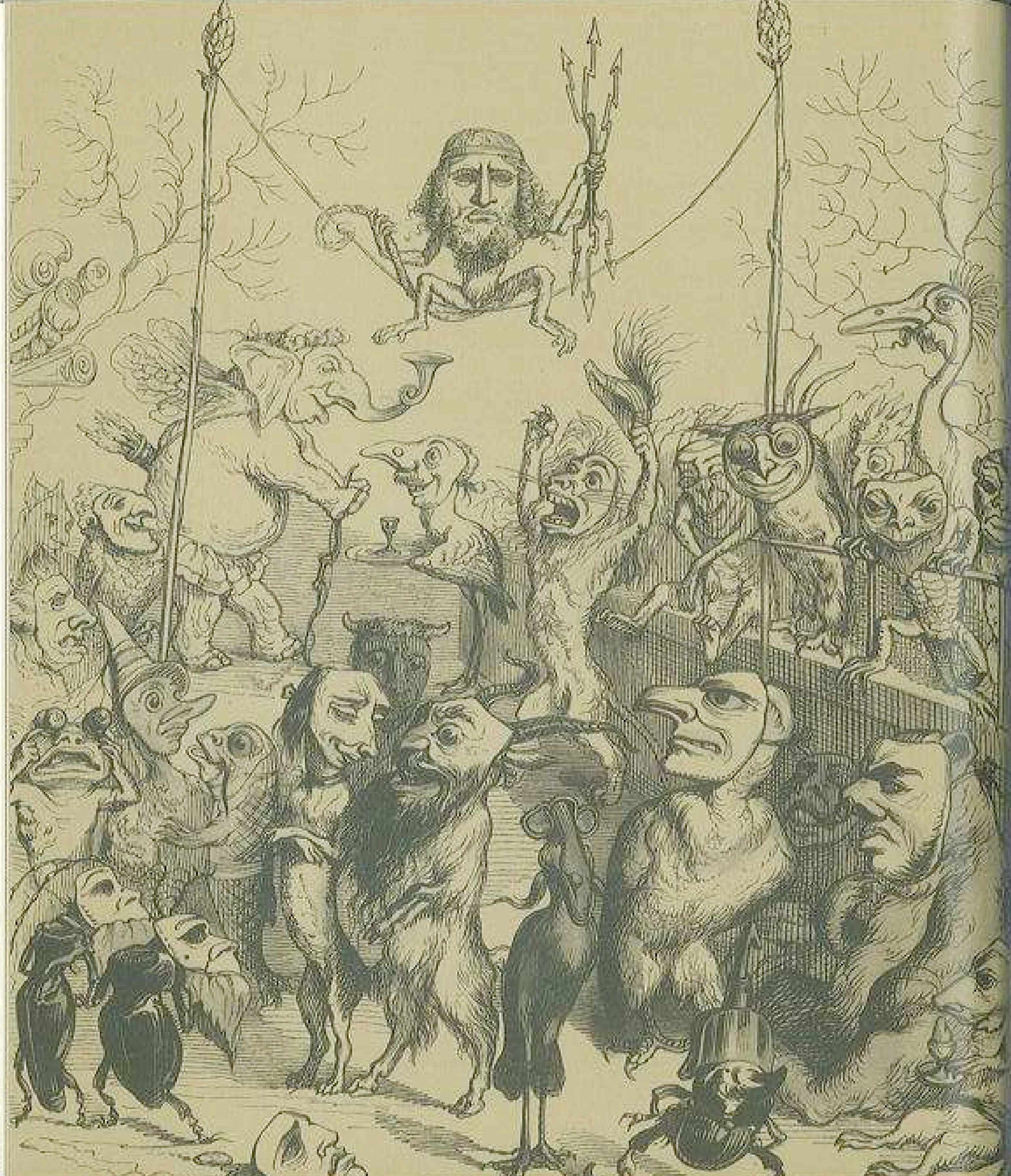
José-Miguel Marinas

Universidad Complutense, Madrid

«Sentí que el libro era monstruoso y no menos monstruoso era yo que lo miraba con ojos y lo palpaba con diez dedos con uñas»

(Borges, *El libro de Arena*)

Monstruos al alcance de los niños



Hacer monstruos es una operación social. Nada hay de natural en ella: es una calculada tarea *contra natura.* Se trata de uno de los grandes frutos y, a la vez, una de las condiciones centrales de la reproducción social. La clave es bien sabida: marcar lo propio ante lo ajeno, lo seguro frente a lo amenazador. Lo natural –en el caso de que sepamos designarlo a estas alturas– vive en y difunde la anomalía. Por el contrario, la acción de regular, excluyendo e incluyendo, es el espinazo de la cultura.

ES EL MONSTRUO PRIMERO: EL MÁS INMEDIATO

Así comenzamos. Al fragmentarse nuestra unidad originaria, el todo que formamos con la madre, eso indeterminado y pleno que ni siquiera percibimos como tal, surge otro modo, otro mundo: aparece, propiamente hablando, el mundo. El padre es el cerbero de esa extrañeza, de lo in-hóspito *(Un-heimlich).* Él es quien trae de fuera las marcas de lo ajeno, de lo amenazador, quien ensaya los primeros juegos del arriba y abajo: el vértigo de volar, de perder el pie a tierra –contacto que a Anteo nutría– y el gozo de estar en brazos de quien tiene toda la fuerza. Con la madre, son las señales del aquí estás–aquí no: *fort-da,* presencia y ausencia que dan la primera forma de significar, de domesticar y hacer cercano lo que no somos.

Todo comienza en una escena en la que nunca estuvimos. La llamada escena primitiva, en la que la humanidad supone un ser nunca visto: aquel que los clási-

Baile de máscaras
Grandville (1844), p. 42-43

cos llamaron el monstruo de dos espaldas. A partir de esa evidencia temida, cunde el río de las sorpresas. El niño Héctor que señala en un cuadro de Delvaux el pubis de la mujer desnuda en un andén: «se le ve el lobo», dice y se recata. Lobo, medusa, górgona, vértigo que genera quien no tiene pero tiene.

Ese es el nombre del primero de los monstruos: el cuerpo a trozos. Las partes del cuerpo. De esa manera brotan todos los cuentos infantiles en los que el lobo es muerto y troceado en pedazos bien pequeños: las palabras comunes lo advierten («que te rompo, o te parto o –más terrible antes del surrealismo de Costeau– te quito la cara»). El rostro y su anulación. Como también asombra para siempre la perplejidad indomable de tener miembros y partes cambiantes. Algo que sucede entre el mandato del parecido, que marca lo más nuestro con señales y rasgos indelebles de gente remota a la que no conocimos, y lo peculiar radical: este cuerpo extraño y propio nuestro. Y nosotros suyos. Tener y a la vez ser un cuerpo, nunca visto en su totalidad. Este monstruo primero es claro que pide control, domesticación, disciplina. Aplicación de códigos, semejanzas, fotografías incluso.

Monstruo de siete cabezas.
Anónimo (1654): Relación de un monstruo de 7 cabezas que se halló en los montes de Cataluña, 1654. Copia de la carta enviada de la ciudad de Girona, de 20 de Octubre, Madrid, Diego Díaz, 1654 Mss 2384, fol 209



LOS MONSTRUOS DEL BARRIO

Hay una mirada extrañante que es la que conoce los monstruos y los va domesticando, haciendo migas con ellos. Ellos, el padre y con él la madre, van enseñando a nombrar los estigmas, las presencias lacerantes de la calle. Los mutilados –hubo una guerra que, poco a poco, se llamó guerra civil, pero sus supérstites reflejaban mayor crueldad que ese nombre– y los incompletos traían la presencia fatal de otra manera de ser en el mundo. Era tan grande la pena y la desazón que rápidamente brotaban palabras para decir lo imposible, para poner nombre a lo que no lo tenía de por sí, para cuajar destinos llevaderos allí donde sólo cabía la salida por la tangente de la especie:

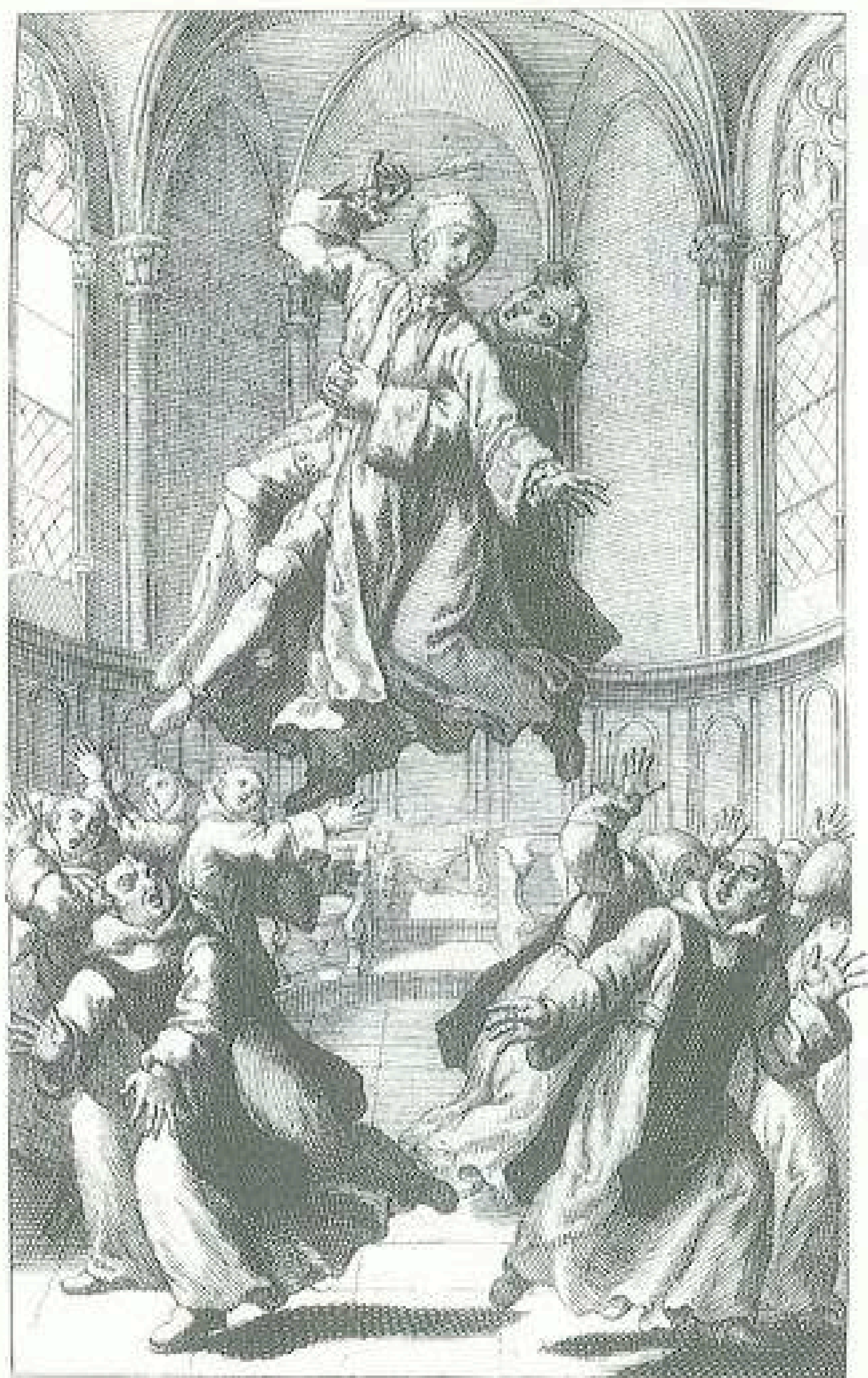
–Pobre: cojita para toda la vida.

–No lo mires, no señales: es falta de educación.

Estos venían siendo los monstruos de la calle, antes que los de barraca –siempre más enigmáticos pero menos horrísonos –Los monstruos daban la nota allí donde todo estaba dispuesto para no sobresalir, no llamar la atención, la hipernormalidad disciplinante de las sociedades fascistas. Que ni siquiera se llamaban así: eran lo normal. Qué falta hacía darles nombres políticos... De esa normalidad hecha de retales, de cicatrices, de tatuajes con efigies y nombres espeluznan-



Diablillos torturando al pecador
Mallery (s. d.), lám 4



Gorngam y la flecha mágica
Bordelon (1702), II, p 327

tes, de recortes, de excrecencias, sale la primera experiencia de los monstruos al alcance de los niños.

De la experiencia de la calle vamos a la de su retrato. Las experiencias de las barracas de feria: mujeres araña, corderos con una pata de más, mujeres barbudas, nada que ver con las primas de uno (esas sí que aportaban extrañeza y simpatía), nada que ver con la dignísima matrona del palacio de Tavera en Toledo: mujer seria, ella parece el hombre de la familia.

Entre los espectáculos humanos cabían titiriteros que forzaban o aprovechaban, cultivándola, alguna peculiaridad: el saltimbanqui de *troupe* de baldíos que, tocado con pumas de piel roja, sostenía una pesada maleta, entre los omóplatos muy salientes. Pero también estaban los que exploraban los usos contra toda lógica: comedores de cristal, de tiza, de corcho. Por ello no impresionaba más tarde si del niño no inapetente se decía que era capaz de comer grava molida. El espectáculo de los bordes de la ciudad, de la alimentación, de las palabras. El ronco –rasgo distintivo del monstruo: tiene siempre la voz ronca o la adquiere con su pertinacia en el mal– *lumpen* que se tiende, para comer caliente, sobre un rimero de vidrios, una cama de faquir de los ejidos, que da escalofríos.

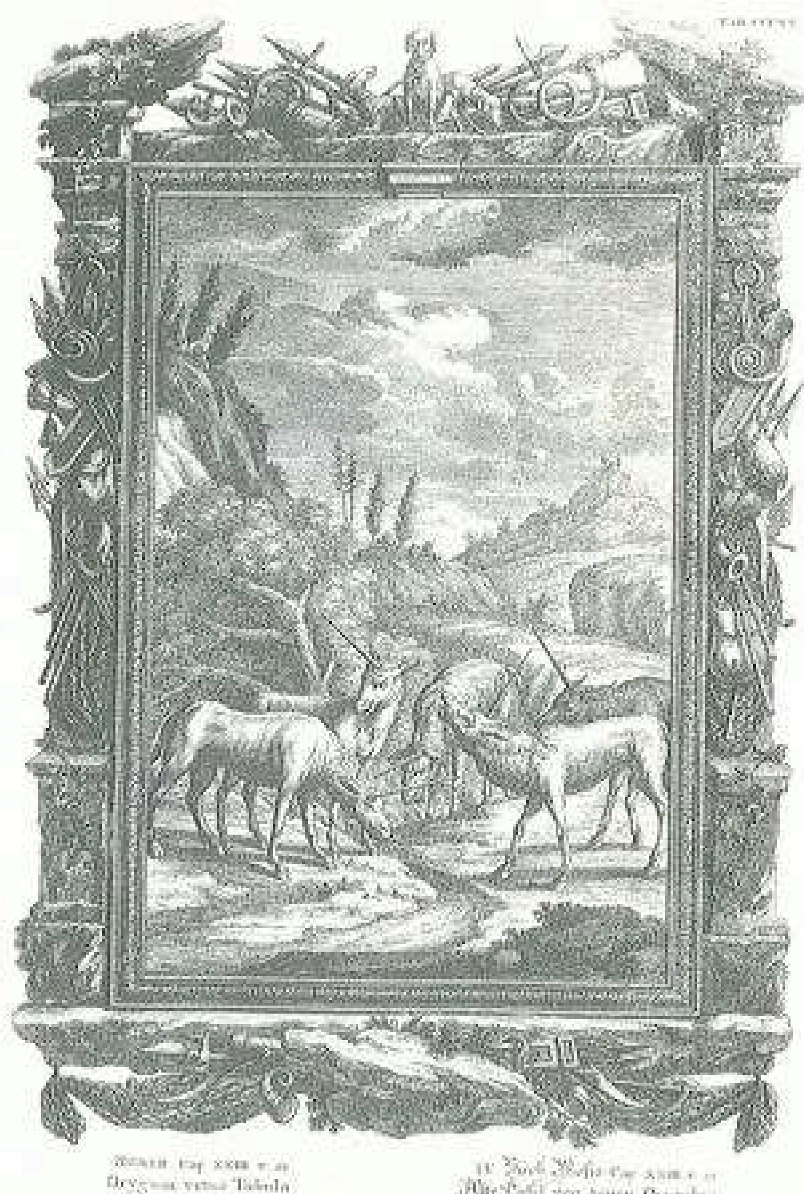
Luego venía de verdad el miedo. Albinos, niños, hombres o mujeres con lanugos en la cara, como fragmentos de lomo de oveja o de jabalí, en medio del rostro, por debajo de los lentes. El que se ha visto privado de la nariz y la cubre pudoroso con un chal de lana parda. Los traqueotomizados que se acercan el tubo de goma al agujero para balar vibrando como por un micrófono de tómbola. La ciega de ojos blancos que se detiene sistemáticamente a saludar a sus vecinas, con una mansedumbre que miman sus pulgares acariciando la yema de los demás dedos, unas manos tan blancas que a veces apoya en los costados de su ropa de hábito. La ciega se llama Alicia y habla desde un país que es el de las maravillas de color pecina y amarillo.

El viento y Ulysses
Thulden (1633), lám 14



Los estigmatizados andaban vestidos de otro modo. Aunque quizá esta sea otra imagen de lo admirable. Una mujer que va como una Magdalena penitente por los quehaceres de la vida: en invierno o con calor siempre viste un hábito carmelita, sin solapas, con un cíngulo de material, va sin medias y con sandalias o zapatos bajos. Es la imagen misma de una arrebatada que no acaba de dejarse ir del todo. Es una mujer sin gozo alguno, no sin belleza, pero ésta perseguida y tachada en cualquier asomo. ¿Qué es lo que purga?, ¿qué anda penando? Seguro que tiene que ver con alguna pérdida imborrable y propia, tras la pérdida común de todas y cada una de las batallas de la guerra .

Manada de unicornios.
Scheuzer (1731-35), V, p 315.



Mimetizando lo natural, que a estas alturas ya nadie duda de su inexistencia, están las anomalías de los antojos. Desde los más pequeños: manchas en forma de fresa, uva, manzana, plátano (¡qué modesta concupiscencia preconsumista la de entonces!)... hasta los más demesurados y asustantes: las manchas color vino que recubren espacios del rostro o del cuerpo hipertrofiados, edemas que son ya las facciones de ella o de él y le acompañan en su oficio de planchadora, calefactor, profesor del seminario.

Hidra
Aldrovandi (1640), X, p 387

Fénix
Ferrer de Valdecebro (1699), p 98

Dragón de Rodas
Kircher (1610), p 96

Caracol gigante
Paré (1560)m p 577

Esas presencias de la amenaza acotada por los estigmas civiles, tenían su gran correlato en los repertorios de los cuentos infantiles. La ingurgitación y el troceamiento, la caída y el ascenso vertiginosos, la metamorfosis deslumbrante y la petrificación letal son sus operaciones básicas, bien conocidas por niñas y niños, porque además sus personajes fueron tramando nuestra *commedia dell'arte* de manera definitiva. Ogros, brujas, bellas malas mutando en dragones, chiquillos como cominos, todos escalofriantes pero al fin y al cabo con rostro y nombre.

Lo peor era cuando de un lema, casi de un lugar común entre lo fantástico narrado y los monstruos del barrio, se hacía un peligro más temible e inquietante: un monstruo sin rostro. Nadie vio nunca las facciones del coco, del sacamantenas o sacauntos, del camuñas, del... nadie las vio y sin embargo en lo más íntimo allí estaban: dientes, garras, o macilentos rasgos casi inmóviles de ese monstruo que lo esperaba precisamente a uno. Cada cual puede poner el nombre familiar o local, que seguro lo encuentra entre los pliegues de la memoria. Ese sí que era demoledor. Porque era uno mismo quien lo hacía y deshacía a base de noches, oscuridades, entre dos luces, en las pesadillas de febrículas, en los regresos a casa por calles poco frecuentadas.

MARCELINO PAN Y VINO O EL TERROR DE LO SAGRADO

Familiarizarse con lo otro es un itinerario que cuenta con un utensilio que es al mismo tiempo un lazo de cazador: el escenario de los monstruos habitado por la proximidad del barroco. Se trata de otra domesticación cultural, más duradera de lo que parece a primera vista, del monstruo cuyo rostro no es posible contemplar sin morir. El horror al vacío del tardobarroco litúrgico, de los espacios de lo cursi doméstico o de los grandes escaparates fueron formando un mismo propósito: acercar y conjurar la pesadilla.

Aquí se daba a la niña o al niño una cercanía con el tormento representado con pelos y señales. «Jesús sufría lo hemos consolado...»: la visión de quien está siempre sufriendo y penando. La imagen infantil de la procesión negra y con luminarias en la que cantaban: «Dainos señor buena muerte, por tu santísima muerte». Un Cristo de madera que desclava un brazo y toma el pan del niño que no teme.

La iglesia en la que huele a Dios, dice el niño Gonzalo, y por las paredes hay santos que siempre son tristes, están sufriendo y esto se expone a pública impresión.

Tremenda la vecindad con los monstruos de guardarropía que no sabíamos que lo eran. Así niñas y niños compartían la presencia del demonio, pero también el sacro temor que no sabían bien nombrar: «y luego viene la virgen y te come...», dijo una vez, exagerando y no, el niño Felipín.

En las casas adornadas de objetos tocados por la forma menor de lo barroco que es lo cursi –así dice Gómez de la Serna– también se daba el aprendizaje de los monstruos entre lo ancestral de la representación y la pujanza del consumo. «No me gusta la Barbie porque es mu cateta y mu canija, prefiero la Chabel» , dice la niña Rosa y da la clave de los monstruos animados de hoy.

LOS OBJETOS, MONSTRUOS QUE FASCINAN

Los objetos han sido escuela de extrañeza, sobre todo los de la saga de esta cultura de la saturación culpabilizadora. Portapelos, portadientes, cajas cirujanas. Así apresaba el tiempo la gente del comienzo de la modernización. Mucho después del canal de Suez, mucho después de la perrita Laika, mucho después de los fusilamientos de septiembre o noviembre. En el rastro, donde nos pilló esta última noticia, siguen vendiendo como lo más natural muñecos que dan miedo.

Los ojos que dan miedo. Es el órgano del terror. Así se velaban los ojos día y noche, con gafas de sol de torero, los insomnes que no podían olvidar el monstruo en el que se convirtieron cuando les pudo la codicia o el afán de pervivir.

Luego llegaron poco a poco dinosaurios, pandillas basura, bichos naturales para miedos dirigidos. Paleozoos y marcianos para sublimar el miedo al otro, al humano reducido a otra condición por el reparto poderoso, implacable.

LA RONQUERA DE LOS MONSTRUOS

Convertirse en monstruo es mudar la voz. De los adentros sale un fluido de aire que ya no es humano, porque está mezclado con miasmas o mejor con esencias animalescas. El que muda la voz, como *Jekill/Hyde* se asemeja a los *Gozillas*, y los dragones y, en general, a los ogros que pueblan los cuentos y que tienen sus dobles en la vida cotidiana: los señores mayores que expectoran con cigarros de caldo liados, rugen porque se alivian con chispacitos de un trago. Son los gnomos que llevan y traen la basura, llenan el mercado de abastos, van pidiendo.

El *tripalium* o castigo de un trabajo con alpargatas, cinto por encima del pantalón, durezas quitinosas en las manos, todas las manos sobrehumanas y



Ascalaphe convertida en lechuza
Ovidio (1732), I, p. 166

crecidas más que el cuerpo blanco y enteco, enormes manos de monstruas que vendimiaban o de ferroviarios que se escupían las palmas en verano para hacer el cambio de agujas –en invierno no, cubrían las zarrias con guantes de lana basta– manos que se ponían torpemente líricas haciendo una caricia al niño o a la novia o cogiendo unas uvas.

Y también estaba el monstruo como castigo. Devenir monstruo por razones de haberse pasado de la raya principal. Aquel que no pasó de ser una viñeta en un folletón en casa de la abuela. Texto escondido en un baúl, para evitar malos encuentros. La lectura furtiva de un relato cuyo protagonista, por no se sabe qué avatares del destino –alguna comezón llevaba dentro desde chico, tal vez una pasión le roía como lobo el corazón– la emprendía contra todo y contra todos, para empezar contra su anciana, sola y santa madre que no cesaba de reprender-

le. El caso es que, enajenado, espolea literalmente, (con unas espuelas que rara vez se descalzaba, dado el ritmo desenfrenado que llevaba) a la buena mujer «hasta bañarla en sangre». El castigo no se hizo esperar: de sus cejas y cabeza comenzaron a brotar pelos hirsutos y sus uñas comenzaron a crecer desmesuradamente. Su voz perdió la humana capacidad de articular palabras y se resolvió en un ronco alarido que no cesaba jamás.

La ronquera de los monstruos –como la que Jiménez Lozano llamó la ronquera de Fray Luis– era la señal del borde de fuera... La presencia de lo que se infiltra.

Como aquel organismo del espacio que contaba la película más inquietante y que dejaba sin resuello y con miedos mucho, pero mucho tiempo después de su estreno. Se trata de *El experimento del doctor Wassermann*. Al lado de ella, *Japón bajo el terror del monstruo*, primera aparición del descomunal *Gozilla*, era una película con objeto del horror visible y controlable: en su monstruosidad *Gozilla* no hace sino cumplir con el destino de su propio nacimiento.



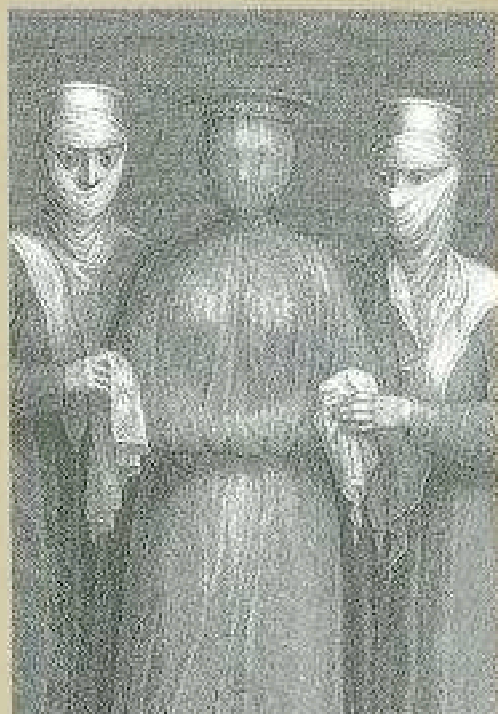
Andras, gran marqués de los infiernos
Collin de Plancy (1863), pg 32

El *experimento* es la presencia primera de la amenaza de lo extraño que se infiltra. El monstruo no tiene rostro ni volumen. El astronauta que lo porta –un actor descomunal de facciones duras y traje con sombrero, porque regresa a un Nueva York de primeros de los sesenta– comienza con unos sarpullidos en un brazo ...el organismo (así es llamado) se va posesionando de él que primero lleva, entre calles oscuras, oficinas con ascensores abiertos, el brazo cubierto con una gabardina, hasta que, no pudiendo ocultar más la fuente del horror, desaparece de escena. El cerco al organismo es demoledor y la intriga final queda en boca de algún agente del orden (exterminador) que tranquiliza a los demás diciendo que eso no era ya, en modo alguno, pongamos que el amigo Jack.

EL OGRO, LA BRUJA, EL MESTIZO

Los monstruos han sido barrera de lo otro para niñas y niños. Pero también facilitadores. Puestos a permanecer, parece que quedan tres definitivos. El ogro que remeda siempre al devorador de hijos Saturno –la dentellada más violenta de la pintura, de la vida de los monstruos–. La bruja en sus muchas apariencias, que mantiene vivo el temor al poderío de las mujeres con sus metamorfosis y hechizos: el poder de controlar las formas de la vida. Y también el mestizo: la figura del demediado, del roto, del hecho de humano y otra cosa, o quien es humano con otra forma, de otra manera, el anómalo que siempre nos enseña que el mundo en realidad es al revés y que sólo el afán disciplinante tapa, pule, ordena, deniega.

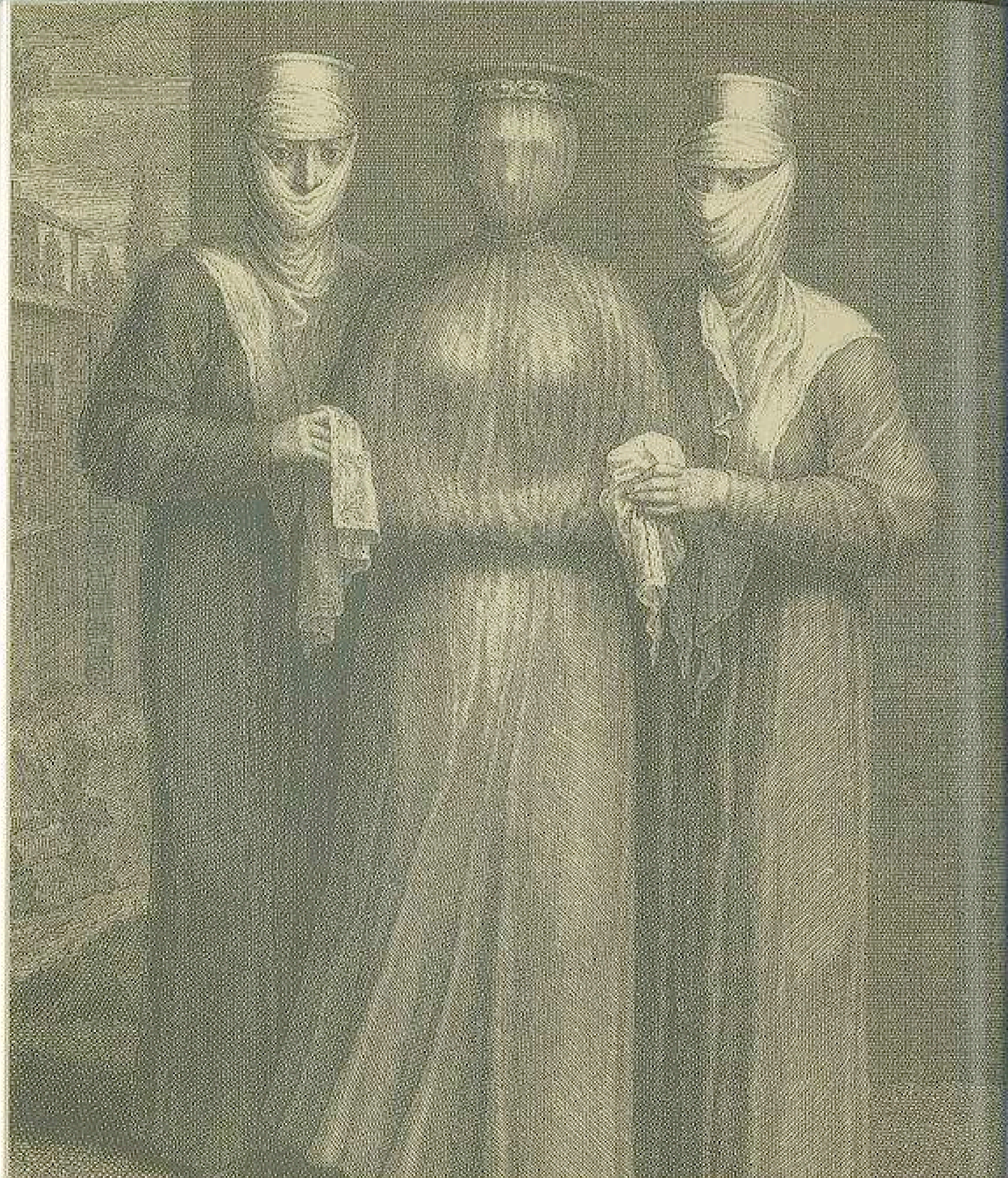
Variaciones todas de una deriva sin fin en cuyo fondo late una interrogación inapagable: los monstruos ¿no serán los padres?



Estrella de Diego

Universidad Complutense, Madrid

Aquí también hay monstruos



Amenia conducida al matrimonio
Anónimo (1714), Recueil..., p 87

El pequeño Jim, hijo del doctor Trescott, tiene en el negro Henry Johnson a uno de sus mejores amigos. Johnson trabaja en los establos del padre y por las tardes, a la hora del paseo, se viste como un hombre elegante, de modales refinados, y va a visitar a la joven con la cual aspira a tener relaciones: quiere invitarla al baile.

Jim, un niño todavía –incapaz de distinguir a los negros de los blancos, a los señores de los criados–, se siente atraído por ese hombre grande y fuerte. De algún modo, su amistad es lógica: los dos, en tanto niño y negro, pertenecen a un mundo fuera de las estructuras de poder. Aunque los cuerpos fuera de las estructuras de poder a veces dan sorpresas y asombran, confunden, se desplazan con sus disfraces y desplazan la mirada también, la percepción. Los cuerpos nunca son para siempre.

Cuando Henry sale a la calle vestido de fiesta, saludando parsimonioso con el sombrero de paja, las gentes se quedan boquiabiertas al comprobar el cambio que ha sufrido desde la mañana, libre de las ropas de trabajo. Los clientes de la barbería de Reifsnyder se preguntan incluso si se tratará de la misma persona: «No se pierdan al negrito que viene hacia acá» (...). «Menuda beldad». Y alguien contesta: «Pero si es Henry Johnson, atajo de idiotas» (Crane, p. 136).

Es sólo Henry Johnson, un criado, un negro. Sólo eso. Y no obstante, ese sirviente negro tiene, desde luego, modales y aspecto de caballero. El cuerpo que encubren las prendas desaliñadas es, sin duda, un cuerpo con clase, si bien quizás sólo entonces, cuando se pasea elegante, los habitantes del pueblo son conscien-

tes de la presencia de Henry, de su rostro, de su corporeidad, se diría incluso que de su atractivo. Los cuerpos harapientos pierden, junto con el resto, su capacidad de seducción –lo hemos comprobado tantas veces en las calles, mientras miramos de reojo a alguien pidiendo unas monedas.

De este modo, Henry acaba por ser uno de los pocos acontecimientos en el tranquilo pueblo: vestido de domingo, ese negro tiene porte de caballero. Pero un día, rompiendo salvajemente la habitual calma, la casa del doctor Trescott empieza a arder. El pequeño Jim se queda dentro y el negro, movido por el afecto hacia su amiguito, sin pensar en los riesgos, retando al fuego, entra apresuradamente y logra sacarle sano y salvo a costa de permanecer él mismo atrapado en el interior de la mansión, convertida en un infierno: no puede resistir más. Sin embargo, como si de una película se tratara, alguien arrastra a Henry hasta el exterior y deposita su cuerpo negro en el suelo, deformado, abrasado, comido por las llamas. Luego, gracias a los cuidados del doctor Trescott, Henry se salva. Lo que valdría la pena preguntarse es si vivir a toda costa no resulta a veces una solución dudosa, si en determinadas circunstancias no es mejor morir. Algo terrible le ha sucedido a Henry, algo que desde ese mismo momento marcará su existencia: las llamas le han desfigurado el rostro, se lo han borrado, lo ha perdido. Se ha quedado sin cara.

¿Qué cosa más terrible puede sucedernos? ¿Qué ulterior pérdida podemos sufrir sino la del rostro, la de la identidad primera? La cara, dicen, es el espejo del alma y sin rostro no hay reflejo. Sin reflejo no hay identidad. A partir de ese instante, Henry, vivo pero sin identidad, pasará a formar parte de los «hombres diferentes», los que viven apartados, en los márgenes, una categoría que divide el mundo en dos mitades separadas por un abismo: «nosotros» y los «otros», pese a ser ambos términos más que discutibles. Pues, diferentes de quién, podríamos preguntarnos. ¿De qué modo manejamos unas categorías que, siguiendo el tedioso pensamiento binario de parejas irreconciliables reinante en Occidente, archiva en un mismo grupo a unicornios, quimeras y sirenas, personajes extremadamente gordos y patológicamente flacos, marcianos y vampiros? ¿De dónde surge la noción de diferencia en la cual se agrupa a los «otros» si, en el fondo, todos somos, en última instancia, diferentes, peculiares, únicos?

Más aún: ¿por qué Henry, al perder la cara se convierte en una aparición temida, de la cual se huye? ¿Por qué nadie salvo Trescott –curiosamente, además un médico, un hombre de ciencia– se atreve a acercarse a él? ¿Por qué ese rostro informe cambia su vida de forma tan violenta, si aún es capaz de llegar hasta el






Extraños rostros
Bossi (1776-78), s/n



Scylla convertida en monstruo
Ovidio (1732), II, p 452

porche de la mujer a la cual corteja y sentarse educadamente al borde de la silla, el sombrero en la mano, como en otros tiempos, y pedirle que le acompañe al baile, pese a haber perdido, dicen algunos, parte de la razón junto con el rostro? ¿Por qué ciertas gentes del pueblo, siguiendo unas posiciones tradicionales frente a lo radicalmente otro, le atribuyen incluso poderes malignos? «La gente va por ahí diciendo que no es Henry Johnson. Dicen que es el mismísimo diablo», comentan (Crane, p 176). ¿Qué puede haber pasado si incluso su viejo amigo Jim, el niño que no distinguía a los negros de los blancos, a los señores de los criados, le ve en ese momento como una curioridad expuesta, mostrada en el jardín de casa, exhibida ante los temorosos y fascinados compañeros, la posesión que nos hace fuertes en tanto dueños de lo distinto, del terror? ¿Qué ha podido pasar?

Quizás la respuesta a algunas de estas preguntas se halle en el propio título que Stephen Crane da a este relato escrito en 1899: *El monstruo*. Los monstruos, presentes en la imaginación colectiva desde tiempos inmemoriales, testigos de los temores más profundos del ser humano, materialización de las partes más escurridizas del segmento oscuro del yo, han operado a menudo en la historia occidental como expresión de los miedos sociales, como visualización del rechazo hacia lo diferente.

Así, Henry, en otros tiempos mirado –admirado– al pasar por la calle con su sombrero y sus modales elegantes, al entrar en esa categoría en la cual el propio autor del texto le sitúa –la de los monstruos– se convierte en algo que nadie se atreve a enfrentar, la quintesencia del miedo más irracional, en primer lugar porque no se trata en su caso de un ser mítico y, por tanto, existente sólo en la imaginación. Henry es un monstruo tangible, real, con vida propia. Y más aún, Henry representa la tragedia más terrorífica con la que se puede fantasear: cualquiera de nosotros, en cualquier momento, por una absurda mala pasada del azar, puede convertirse en un monstruo.

Pero debería empezar diciendo que no sé bien qué significa el término en sí mismo, debería empezar aclarando cómo las propias categorías que acabo de establecer –«monstruos tangibles», «monstruos inventados»,– son, al fin, engañosas. Todos los monstruos –lo que colectivamente llamamos monstruos– acaban por existir sólo en el territorio de lo imaginario, ya que la monstruosidad podría ser lingüística, cultural, basada en unas diferencias que parten de un modelo dado, de un parámetro dado.

¿Quién puede asegurarnos que el punto de partida no es erróneo si «normal» es sólo aquello que establece la norma o, dicho de otro modo, lo socialmente aceptado? ¿Desde dónde, además, se establece dicha norma si el proyecto moderno más emblemático, la Ilustración, no es sino una particularidad –la Francia del siglo XVIII– que se autoerige en universal?

Mujer desnuda
Cowper (1739), lám 2



Sea como fuere, el caso del protagonista del relato de Crane resulta particularmente interesante para la propia discusión del término en relación con el concepto de «otredad», sobre todo en relación con ese proyecto ilustrado de exclusión y sus consecuencias y estrategias en los siglos XIX y XX. Partamos por un momento de una hipótesis: ¿y si Henry estaba excluido de partida? ¿Y si era diferente de partida? Tal vez incluso antes de convertirse en el monstruo que da título a la historia, era ya un cuerpo espectáculo, un cuerpo sin poder, sin cuerpo por exceso de cuerpo. Henry, no lo olvidemos, es un negro en la América de finales del XIX, un cuerpo para ser mostrado en las ferias.



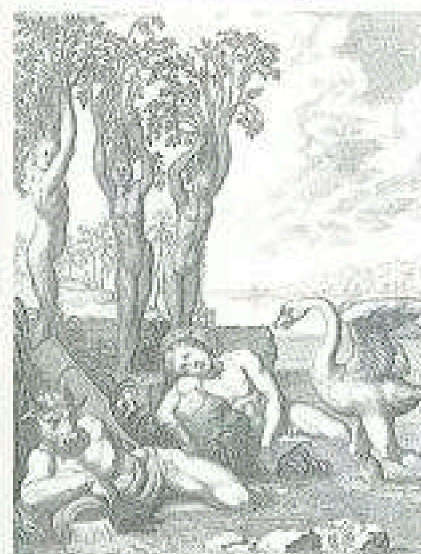
Mujer desnuda
Cowper (1739), lám 2

De hecho, si la Ilustración expulsa de la «vida normal» a esos seres extraordinarios –a esos seres «otros», los «hombres diferentes»–, el siglo XIX, fascinado por los excesos de la imaginación, se parapeta en las nociones científicas para dar el último toque al proyecto ilustrado de exclusión. *Situados* en un dudoso territorio a medio camino entre curiosidad de feria y caso clínico, los seres con supuestas diferencias físicas o psíquicas, los *seres* calificados de «exóticos», son a un tiempo materia de estudio para doctores y psicopatólogos sexuales y elemento de diversión para las gentes que asisten a las barracas, tan popularizadas durante el siglo XIX, sin duda otra forma de segregación, otro modo perverso de convertir el terror en risa, el cuerpo en espectáculo –aunque tal vez el cuerpo, en tanto construcción cultural–, es siempre un mero espectáculo.

El caso de Joseph Carey Merrick, conocido popularmente como el Hombre Elefante, podría ser paradigmático de la época pues epitomiza, en primer lugar, una de las pesadillas más reiteradas en la cultura Occidental: el monstruo compuesto –parte humana, parte animal– que se asocia a otro temor ancestral, el bestialismo, relacionado con la procreación de «seres diferentes». Aunque no sólo. Merrick, el alma bella atrapada en un cuerpo deforme –híbrido–, se integra en una tradición, quizás apuntalada por Shelley y su Frankenstein, que redime la monstruosidad, la redimensiona, y pone en tela de juicio las repetidas asociaciones con el pecado, el castigo divino, los malos presagios... Las diferencias, los monstruos, esos cuerpos como antítesis, pueden esconder la otra parte del yo, el doble, lo doble, y eso, es, seguramente, lo que el público iba buscando en las barracas de feria: encontrarse, redimirse –¿por qué no?– a través del terror.

En cualquier caso, se trataba de mucho más. A través de la confrontación con los cuerpos fuera de la norma, el espectador esperaba, en primer lugar, reafirmar su propia normalidad, de la idea compartida de normalidad: ellos, los seres expuestos, eran distintos. Si el cuerpo es una noción escurridiza, si la noción de nuestro propio cuerpo llega a nosotros siempre en forma fragmentaria, si la imagen es lo que constituye nuestra subjetividad y ésta sólo existe al confrontar al otro, el propio acto de enfrentarse con los cuerpos diferentes reforzaba la noción misma de «normalidad»: al hallarse frente la visión de esos cuerpos monstruosos, antitéticos, exhibidos en una feria, se recuperaba la propia imagen reforzada, la noción de «pertenecer».

Cycnus y el minotauro
Marolles (1655), BN ER 1350, p 55



Pensemos por un momento en una idea: todos los monstruos se fabrican, se ensamblan incluso. Todo monstruo tiene una fuerza superior tras él –una mirada del poder–, un creador. Ese es, precisamente, el reproche que en el relato de Crane un amigo hace al doctor Trescott, obcecado en mantener vivo a un ser que ha perdido el rostro. Evitar su muerte es oponerse a la voluntad divina: «Será una creación suya, ¿entiende? No es más que una creación suya. Está claro que la naturaleza no quiere saber nada de él. Está muerto. Pero usted le está devolviendo la vida. Está forjándole una nueva vida, pero será un monstruo y, además, sin cerebro» (Crane, p 169).

Si el Hombre Elefante es el síntoma de un castigo, de un pecado, el caso de Henry termina por parecer más terrible si cabe, más inquietante, por presentarse como el síntoma de algo que podríamos llamar la «monstruosidad adquirida», lo familiar que se ha convertido en extraño. Henry, el rostro conocido que ha sido borrado por el fuego, representa lo *siniestro* en el sentido freudiano, representa no

sólo la «monstruosidad adquirida», sino la «monstruosidad latente»: lo «familiar extraño» llevado a sus últimas y más terribles consecuencias.

No obstante, las cosas podrían ser más complejas si cabe. Henry se pasea por el pueblo vestido de fiesta. Todos se preguntan quién es ese negro tan atractivo. Formulemos la pregunta de otra manera. ¿Y si dicha pregunta –la esencia no verbalizada de la misma– fuera en realidad, por qué es ese negro tan atractivo, tan elegante? Henry pasea. Le miran. El suyo es, pues, un cuerpo expuesto, espectáculo incluso aún antes de la conversión en monstruo. Su cuerpo, ya entonces, molesta a la identidad, al sistema, al orden. Es lo entre-medias, lo ambiguo, lo compuesto. ¿Por qué se viste de forma tan elegante y se comporta con modales tan distinguidos si, en tanto negro, es un «hombre salvaje»?

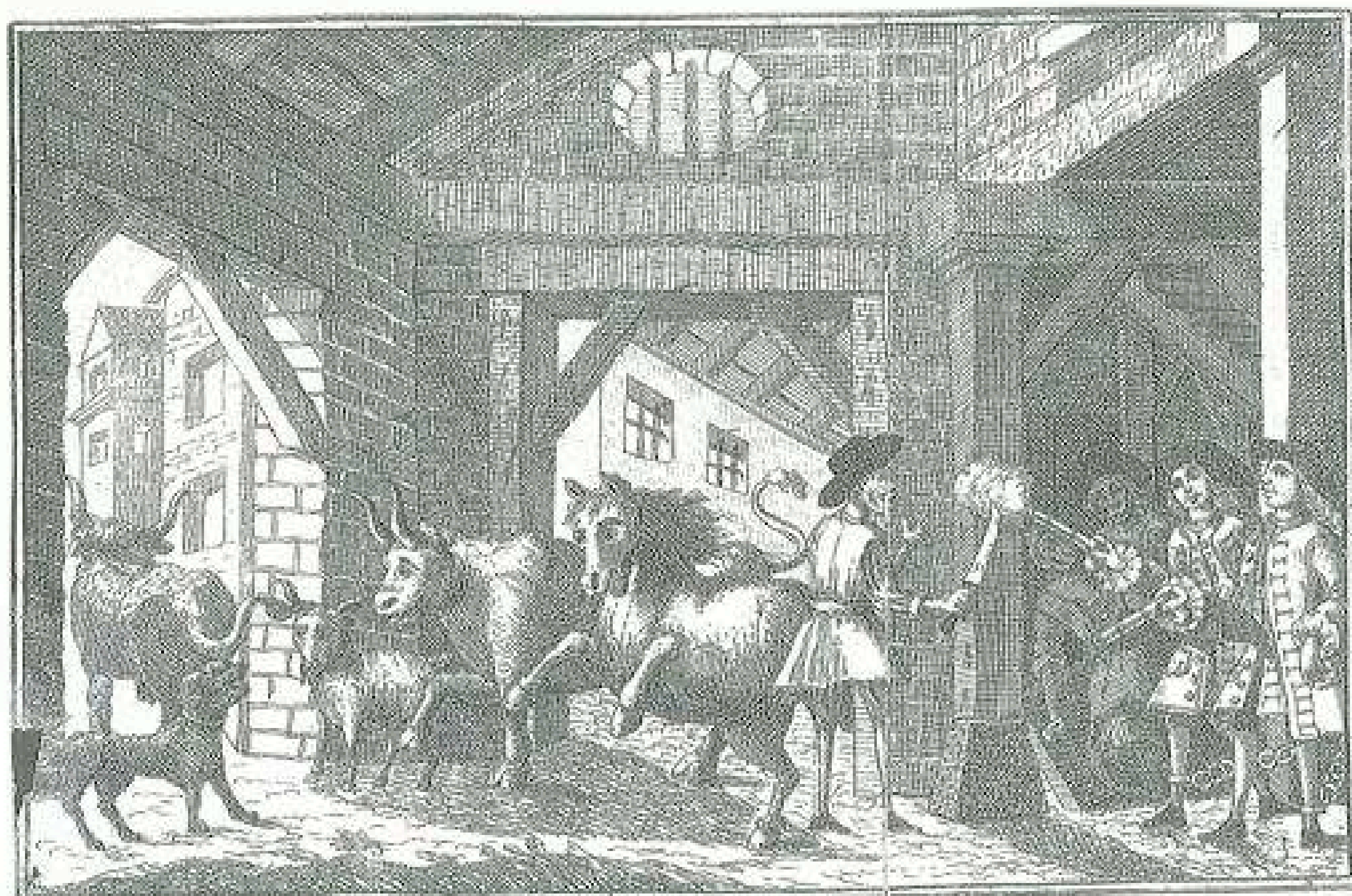
El término, popularizado a lo largo de los XII y XIII, correspondería, de algún modo, al de los «hombres diferentes» e incluiría también a personajes muy diversos –desde gigantes y ondinas, a centauros y acéfalos–, asociados entre sí sólo por su esencia al margen de la sociedad civilizada, aquello que hoy llamaríamos «normal». Procedente del latín *agrestis* –del campo, inculto, grosero, salvaje– terminaba por asociarse no sólo a las personas que vivían fuera la civilización –rústicos, campesinos–, sino que se extrapolaba a lo monstruoso. De hecho, en la mayoría de las descripciones de estos se enfatizaban sus características físicas fuera de lo común: «orejas grandes como las de un elefante, (...) cara plana, (...), nariz de gato», comenta Calogrenant, caballero de Arturo, al hablar del «hombre salvaje» en la novela *Ivain ou Le chevalier au Lion* de Chrétien de Troyes.

Del mismo modo despiadado describe Wirnt de Grafenberg en *Wigalois* a la «mujer salvaje», antítesis de las bellas damas cantadas por la poesía medieval: «Es oscura de la cabeza a los pies (...) Ignora la belleza y las buenas maneras, lo que la convierte en monstruosa. (...) Tiene la cabeza enorme, la nariz plana, (...) los dientes fuertes, la boca grande. Las orejas se parecen a las de un perro (...) Los senos caen y le cubren los lados como dos sacos grandes (...) Tiene las piernas fuertes y los pies torcidos» (Lecouteux, 1995, p. 61).

Observemos un momento estas descripciones. En el fondo, los «hombres y las mujeres salvajes» no son sino la antítesis de los caballeros y las damas y, a menudo, con una finalidad didáctica, se suele dejar muy claro cómo terminan esos seres que viven fuera de lo social, en los márgenes: se convierten en animales, abdican de su esencia humana. Ahora bien, ¿cuál pudo haber sido el pecado de Henry, del «negro», pecado que tuvo que pagar tan caro, con la pérdida del rostro, de la identidad? ¿Cuál, si él se esforzaba por integrarse en el mundo civi-



Apocalipsis
Durero (1498), lám 12



Cycnus y el minotauro
Ovidio (s. d.), BN ER 135, p 55

lizado, por vestirse de domingo y saludar elegantemente, mientras pasaba, a las gentes que iba encontrando?

Steward, citando el trabajo clásico de Fiedler, apunta el modo en el cual «la historia de las aberraciones del cuerpo físico no puede ser preparada de la estructura del espectáculo. La etimología del término *monstruo* está relacionado con *moneo*, 'advertir' y *monstro* 'descubrir'». El monstruo –*el freak*–, dice la autora, ha sido históricamente visto como un objeto, algo capturado y enviado como regalo a las cortes o a las clínicas de investigación médica, dependiendo del caso.

Nada más cierto. Si el monstruo es un objeto, si está unido a la estructura del espectáculo –ser mostrado–, si no es sino la imposibilidad de la mirada propia, entonces, quizás Henry, en su misma esencia de negro, era ya un *freak* antes de perder el rostro, era un monstruo en tanto un «hombre salvaje», aquel que vive al margen de la sociedad –lo opuesto al hombre civilizado, al caballero–. Quizás



Hombre disfrazado fumando
Anónimo (s. XIX), BN B 991.)



Jabalí peregrino
Taller de Gante (c. 1460-70), fol. 119r



Hombre murciélago
Lyra (s. XV), fol. 1



Mujer serpiente
Escuela de Tours (c. 1450), fol. 67 r



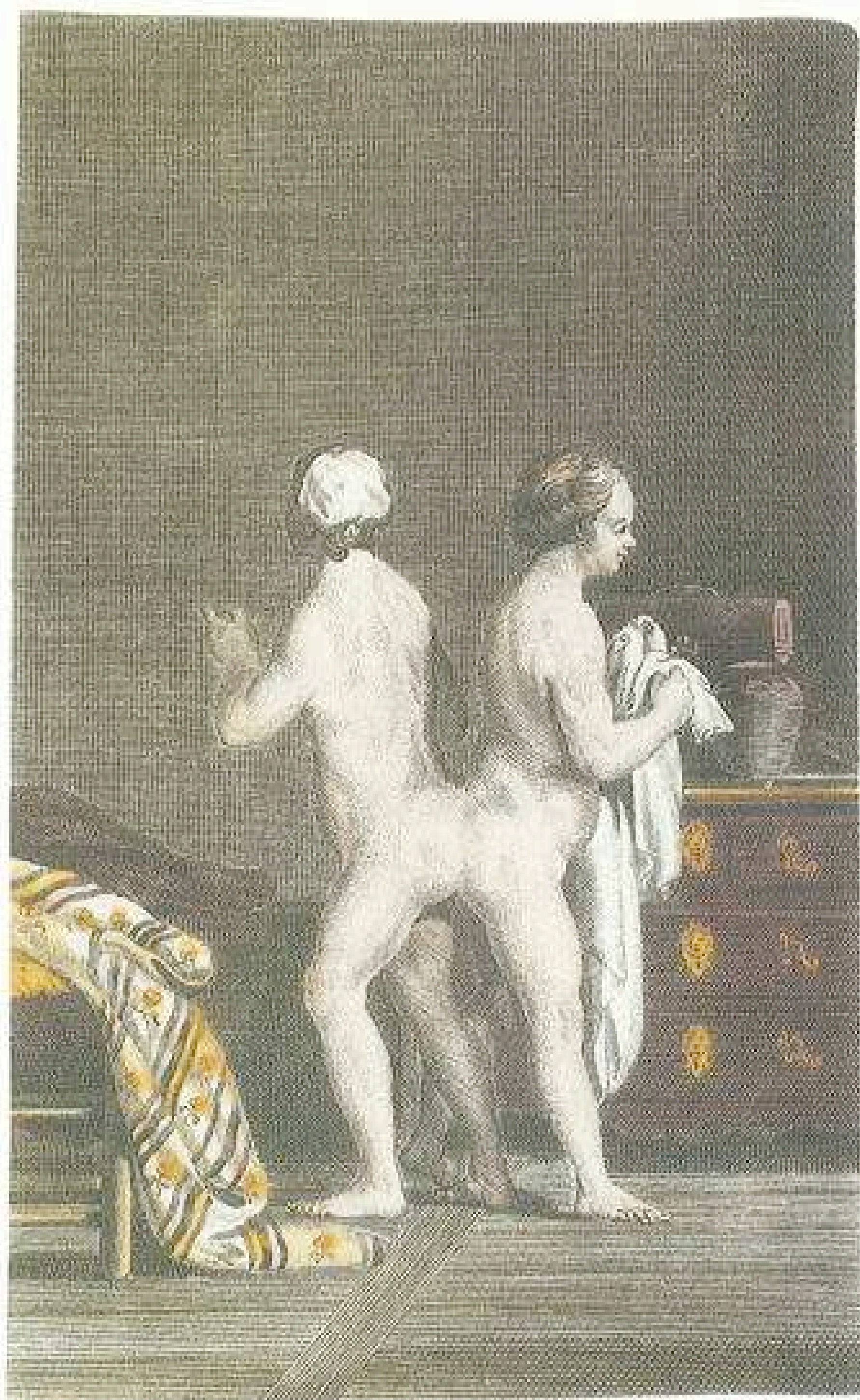
Caballo volador
Anónimo (c 1876), BN Inv. 17770



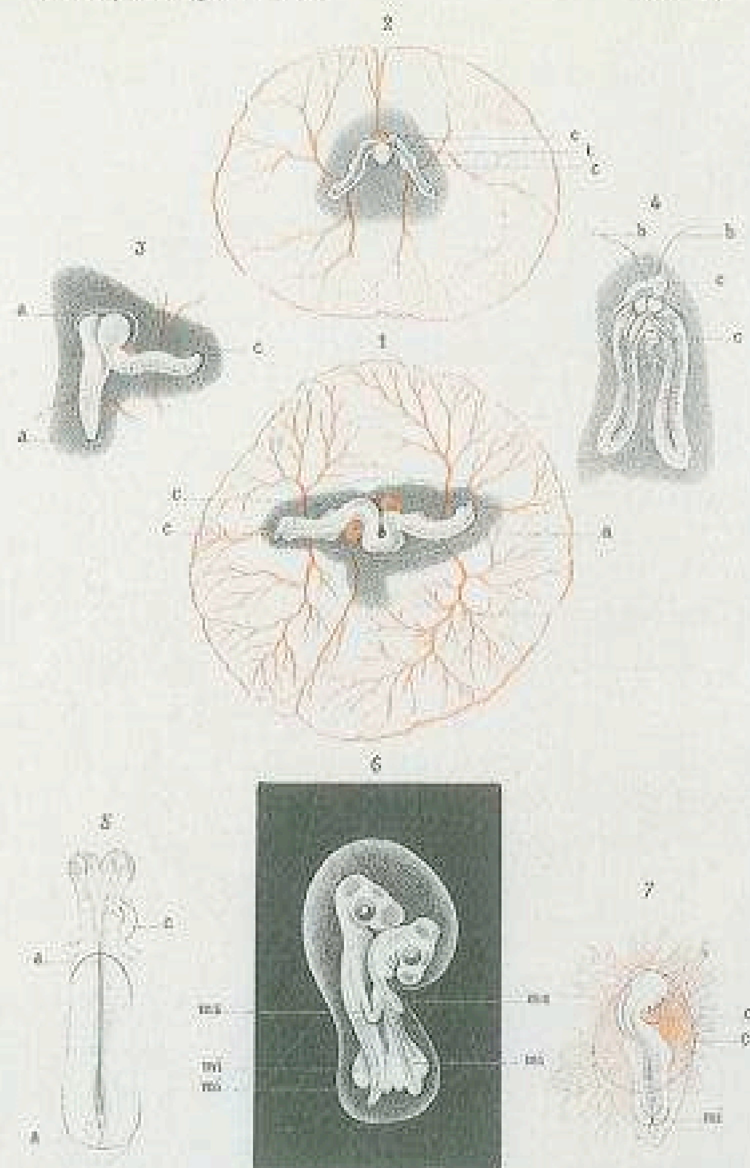
La envidia
Merica (s. XVI),
BN Inv. 3714

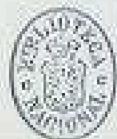


Hombre Caballito de mar
Parthenope, 1883



Judith y Helen
Buffon (1797), V fig 226-27





Embrión de pollo monstruoso artificial
Dareste, Camille. *Production artificielle des monstruosités, Paris, 1877, BN 1/693, lám 15.*

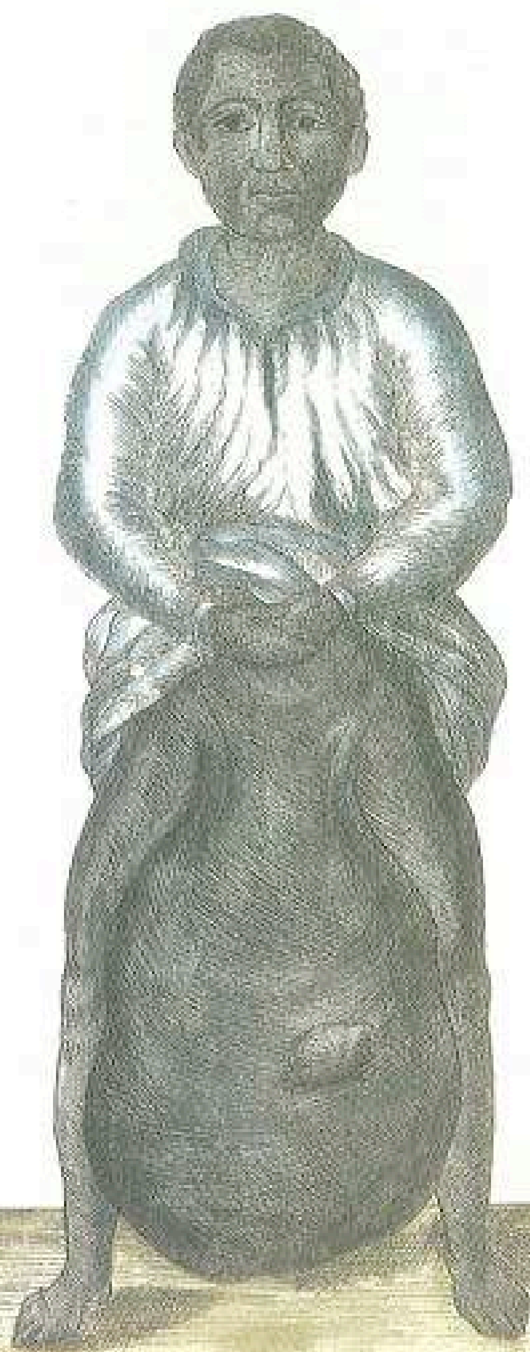


La ramera y la Bestia
Beato (c. 1047), vit 14-2, fol 225



Bestia con la cabeza entre las patas
Taller de Gamle (c. 1460-70), fol 131v

Lam. 71.



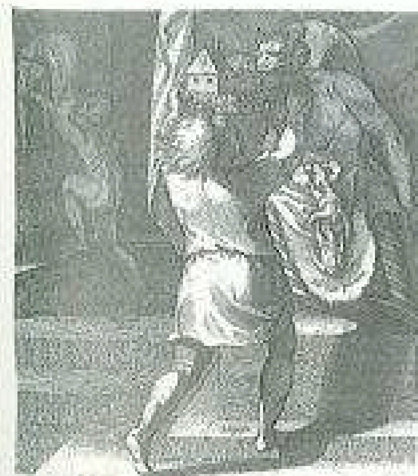
Negro con una hernia de 4 arrobas
Parra (1787), Lám 71

la pérdida de ese rostro se limita a radicalizar su posición. Quién sabe, tal vez el peor pecado de Henry fue comportarse como un caballero cuando se trataba sólo de un negro; tal vez fue esa usurpación de la identidad que la sociedad de finales del XIX no perdonaba. Henry paseaba un cuerpo que no le correspondía culturalmente, había usurpado una corporeidad: ¿qué hace un negro comportándose como un blanco? Luego acaba por ser un «monstruo de la naturaleza».

Pero, cuidado. Tal vez todo «monstruo de la naturaleza» sea, en realidad, sólo otra construcción cultural. Tal vez ese abismo inabordable que separa a «nosotros» de los «otros» sea sólo, también, como las quimeras y los centauros, producto de la imaginación colectiva, fruto de convenciones que comparten determinadas culturas.

Sobre este punto, los «monstruos de la naturaleza» como supuesta construcción cultural, querría llamar un momento la atención sobre el diálogo que un grupo de hombres mantiene en la barbería de Reifsnyder. Uno de los clientes comenta lo horrible de Henry y otro le pregunta: «¿Puede saberse por qué es tan horrible?». «Pues porque no tiene cara», replicaron el barbero y el ingeniero a dúo. «¡Qué no tiene cara!», repitió el hombre. «¿Y cómo se las arregla para vivir sin cara?» (...) Mientras el barbero enjabonaba con espuma las mejillas del ingeniero, parecía ensimismado en sus pensamientos. Luego, de repente, explotó. «¿No me digan que les gustaría vivir sin cara?», dijo a voz en cuello, dirigiéndose a los presentes. «Oh, si tuviera una cara como la suya...», respondió uno de los clientes. La voz de Bainbridge surgía de un mar de espuma: .«Se burla porque si se pusiese de moda no tener cara, usted tendría que cerrar el negocio». «No creo que la cosa llegue a ser tan popular», replicó Reifsnyder (Crane, p. 181)

La discordia engendra discordia
Anónimo (s. d.), BN Inv. 46090



Quién sabe, tener cara es una moda, muy establecida, desde luego, pero moda al fin. Tener cara es canónico y lo canónico es, desde luego, cultural. Si el cuerpo es una noción escurridiza, si la noción de nuestro propio cuerpo llega a nosotros siempre en forma fragmentaria, si la imagen es lo que constituye nuestra subjetividad, la imagen impuesta –colectiva– será siempre el reflejo del cuerpo como aspiración.

Volvamos un momento a la descripción de Wirnt de Grafenberg de la «mujer salvaje»: el cuerpo en partes, por partes. No parece tan extraño al fin y al cabo. El cuerpo occidental ha sido siempre un juego entre las partes: no tenemos cuerpo entero, somos a trozos. El cuerpo se describe a pedazos, como construido por la mirada de un fetichista.

Al leer la descripción de la «mujer salvaje», depiezada, desmembrada, viene a la memoria la historia narrada por Gourmount en la novela *Le songe d'une femme,*

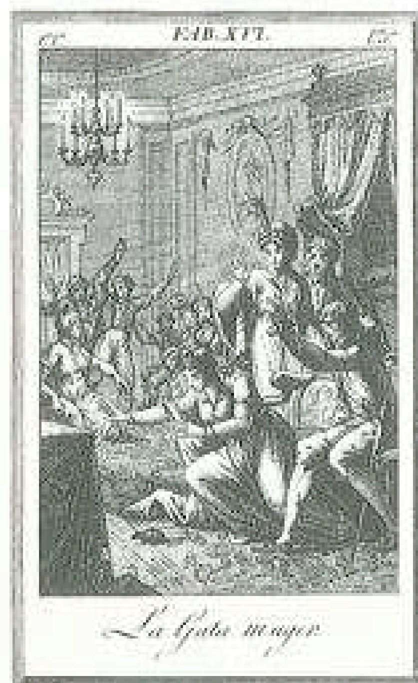
escrita el mismo año en que Crane publicaba su relato. Una noche el protagonista, sueña que entra en un invernadero lleno de plantas con aspecto humanoide, partes de un cuerpo femenino. Poco a poco, dos brazos de mujer van reconstruyendo, a partir de ellas, un cuerpo de aspecto monstruoso que le dice impertinente: «¿No me reconoces, amor mío? Nosotros somos esos trozos que amas, que hace tan sólo un momento venerabas». La mujer no está mintiendo. Cada una de esas partes, que ha reunido apresuradamente son ella. ¿Por qué no las reconoce el amante si la operación es clásica en la etiqueta occidental, si se trata de un cuerpo construido por partes, el modo en que tradicionalmente se ha inventado la representación del cuerpo femenino? ¿Por qué tanto susto? ¿Acaso el orden altera los factores? ¿Acaso ese cuerpo que Paul percibe como monstruoso, irreconocible, no ha seguido las estrictas normas de construcción más antiguas, partes ensambladas?

La tradición, ya se ha visto, se remonta a la narrativa medieval y se reafirma en el XVI, como se puede comprobar a través de los *Blasons anatomiques*, en el fondo, una extrapolación de las fragmentaciones de Petrarca, en las cuales la amada Laura es la boca, los ojos. Este fenómeno, que despertó el interés del público y los poetas y que tuvo, como era de esperar, muchos detractores por tratarse a veces de poemas que atentaban contra el decoro, tomaba el cuerpo como punto de partida, aunque no el cuerpo como todo, sino las partes del mismo que eran cantadas en contra o a favor. A veces, como en el curioso *Blason de la Cuisse*, una parte reiterada del cuerpo despertaba, poco a poco, al resto de los fragmentos.

Ciertamente, nada nuevo en esta aproximación. En el fondo, nada nuevo en ese siglo XVI, en el cual la maniobra está más que establecida. ¿Qué es, de hecho, el canon del Renacimiento sino un juego ambiguo de fragmentos, la invención de un cuerpo de trozos, al fin y al cabo monstruoso, «fuera de la naturaleza»? ¿Quién sino la mirada del poder diseña ese cuerpo y lo impone? La mujer más bella será aquella construida por las partes más bellas de las mujeres más bellas, establecía Zeuxis. ¿Cuál sería, por tanto, la diferencia entre ese ideal de belleza y una sirena, un centauro, un monstruo? Todos son invenciones, construcciones culturales, maniobras lingüísticas de exclusión; todos cuerpos sin cuerpo, fantasías, delirios, híbridos, monstruosidades, ensamblajes.

Que una monstruosidad –un proceso en esencia monstruoso, cortar y pegar– se haya institucionalizado como canon es otra cuestión. Pero también la Francia del XVIII, una particularidad, consiguó imponerse como discurso dominante. Si

La gata mujer se arroja sobre el ratón.
Samaniego (1804), p.88-89



el monstruo es una construcción que vive al margen de la «norma», el canon lo es también. Al final, en medio nuestras representaciones culturales de la belleza viven los monstruos. Desde luego aquí también hay monstruos.

BIBLIOGRAFÍA

BOIA, L.: *Entre l'ange et la bête. Le mythe de l'Homme différent de l'Antiquité à nous jours*, París, 1995.

CAMILLE, M.: *Images dans les marges. Aux limites de l'art médiéval*, París, 1997.

CRANE, S.: «El monstruo», *El monstruo*, Barcelona, 1997.

FIEDLER, L.: *Freaks: Myths and Images of the Secret Self*, Nueva York, 1978.

HOWELL, M. y FORD, P.: *The true Story of the Elephant Man*, Londres, 1980.

KAPPLER, C.: *Le monstre. Pouvoirs de l'imposture*, París, 1980.

LECOUTEUX, C.: *Les monstres dans le pensée médiévale européenne*, París, 1995.

NYE, R. A.: «The Medical Origins of Sexual Fetichism», *Fetichism as Cultural Discourse*, Ithaca y Londres, 1993.

STEWARD, S.: *On Longing. Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*, Baltimore, 1984.

THOMSOM, R. GARLAND, ed., *Freakery. Cultural Spectacles of the Extraordinary Body*, Nueva York, 1996.

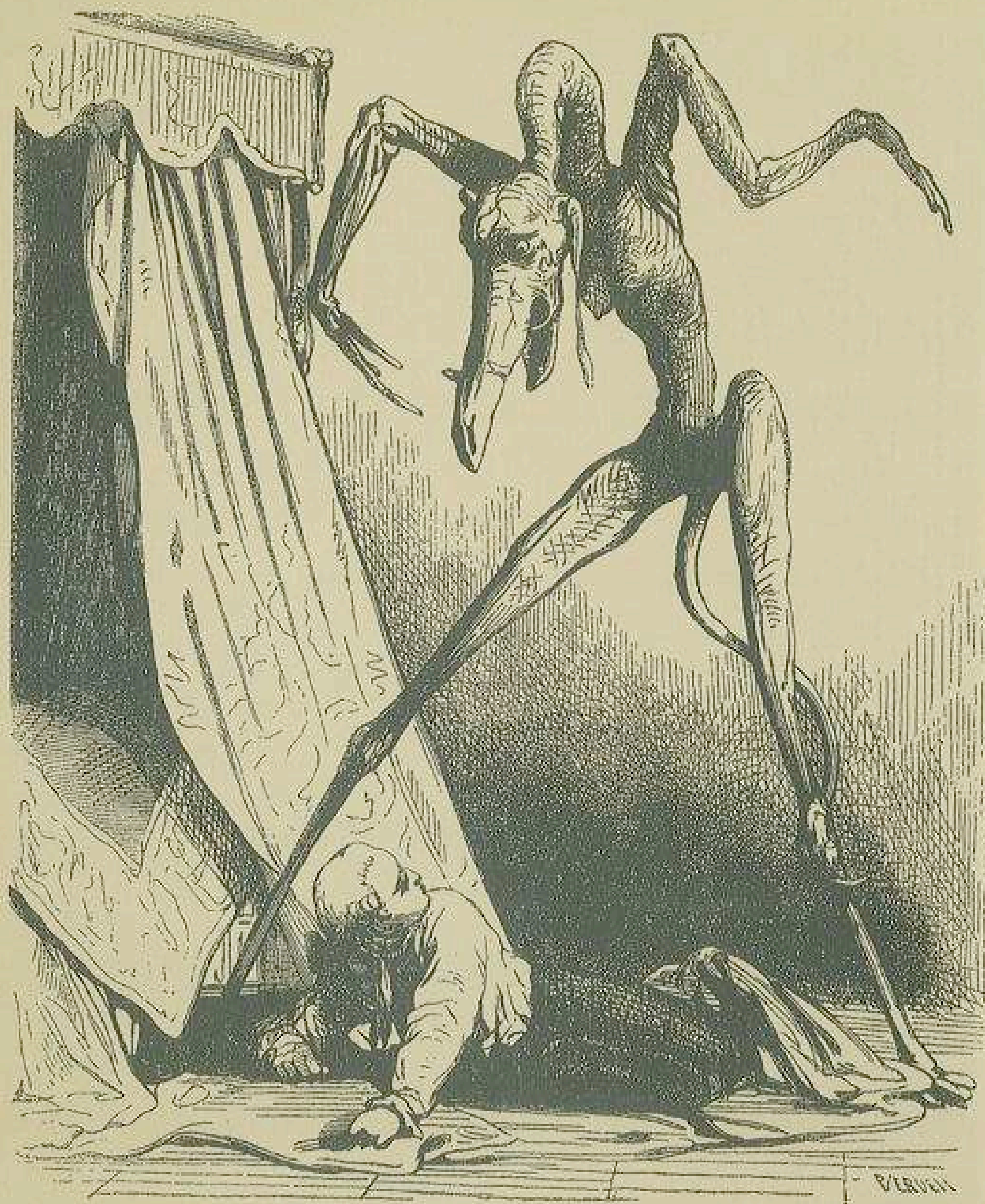
VICKENS, N.: «Members Only. Martot's Anatominal Blasons», *The Body in Parts. Fantasies of Corporeality in Early Modern Europe*, en D. Hillman y C. MAZZIO, eds., Nueva York, 1997.



ALBERTO ELENA

Universidad Autónoma de Madrid

La parada de los monstruos: *King Kong*, *Godzilla* y nosotros



Que la historia del cine está poblada de monstruos de toda clase, género, condición y tamaño es una aseveración que presumiblemente no requerirá ninguna particular justificación. Pero en el cine, como en la vida, qué sea un monstruo parece una cuestión bastante más opinable de lo que a primera vista cupiera intuir. Monstruos son, sin duda, la criatura del Dr. Frankenstein (*Frankenstein*, James Whale, 1931, así como sus innumerables secuelas) o los *zombies* de *La noche de los muertos vivientes* (*Night of the Living Dead*, George A. Romero, 1969), pero ¿qué decir del Norman Bates de *Psicosis* (*Psycho*, Alfred Hitchcock, 1960) o del *anarchiste de Dieu* de *El juez y el asesino* (*Le juge et l'assassin*, Bertrand Tavernier, 1976), por no citar sino dos ejemplos? Ominosa figura de la alteridad, el monstruo se define y redefine constantemente en la medida en que sus dos rasgos esenciales, la *impureza* y la *peligrosidad*, también lo hacen. Híbridos inclasificables, irreales tal vez pero a la postre reconociblemente humanos, los monstruos exhiben por lo general su condición patológica en los propios estigmas del cuerpo: esta dimensión esencialmente visual de la monstruosidad encontrará variadas y ricas manifestaciones a lo largo de la historia del arte y ciertamente hallará en el cine un privilegiado vehículo catártico.

Pero no es, con todo, de esta relatividad *ontológica* de la monstruosidad –ni tan siquiera de sus importantes y duraderos efectos– de lo que este breve texto quiere hablar, sino de sus mucho más próximas implicaciones *antropológicas y culturales*, de la consideración de lo étnica y culturalmente impuro y peligroso como sustancia misma de lo patológico y teratológico en dos celebrados textos

Aparición infernal
Collin de Plancy (1863) p. 213



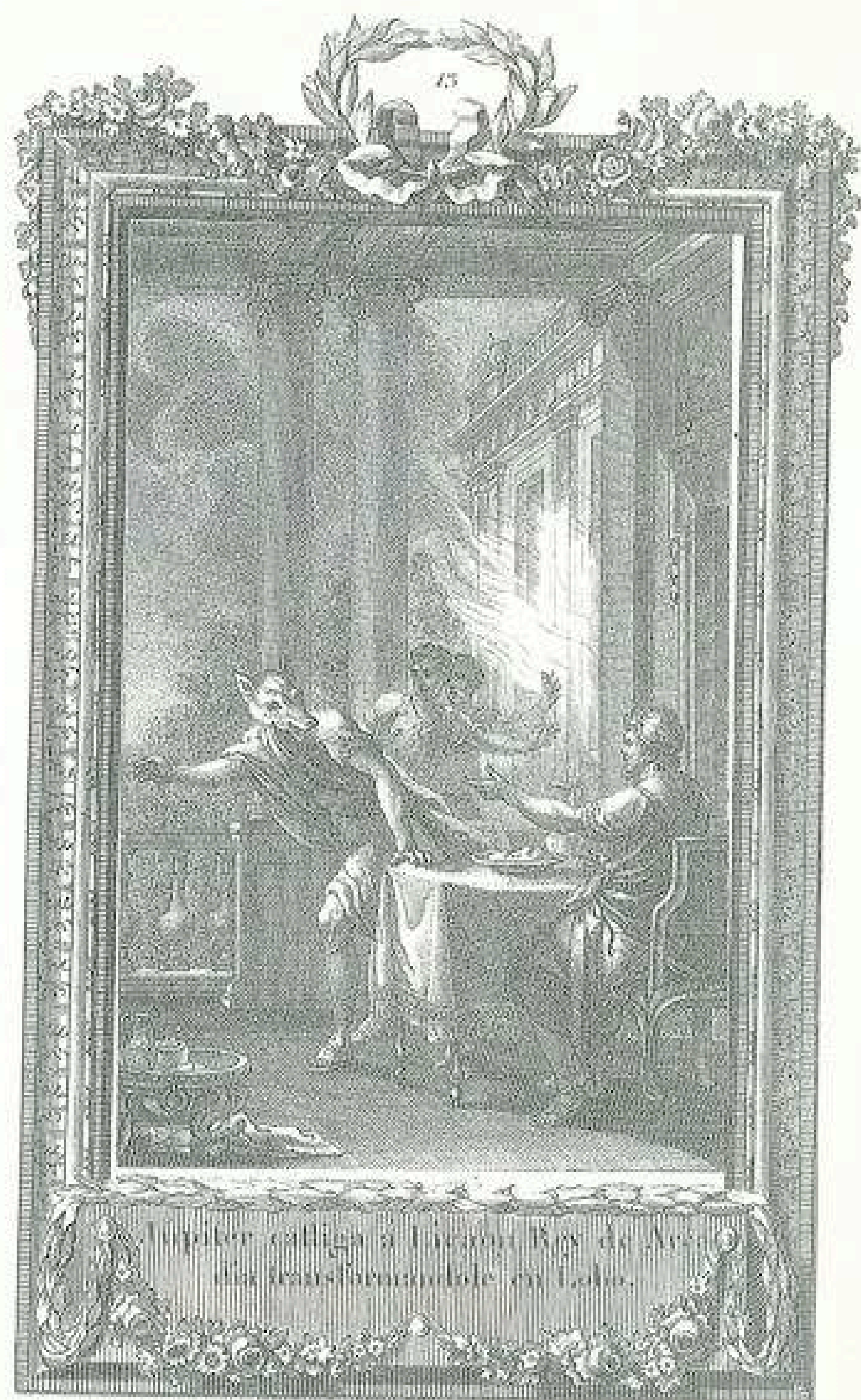
Coloso en paisaje
Della bella (s.a.), lám. 10

fílmicos, *King Kong* y *Godzilla*, emblemáticamente convertidos en iconos de la cultura de masas en nuestro siglo. La pregunta, naturalmente, se impone de inmediato: ¿Qué clase de iconos son éstos? ¿Qué clase de cultura de masas es la que tan gustosamente les da cobijo? ¿Para quién son iconos? ¿Por qué?... Múltiples y variadas preguntas que requieren, de entrada, una obligada contextualización.

King Kong (Merian C. Cooper y Ernest B. Schoedsack, 1933), declarado objeto de inagotable fascinación para los surrealistas desde el momento de su estreno, ha sido repetidamente analizado desde una perspectiva psicoanalítica, pero en cambio rara vez se ha tomado en la debida consideración su filiación *etnográfica*. Y ello no sólo porque sus dos autores procedan del ámbito del cine etnográfico –lo que habitualmente se ignora pese a que sean autores de dos clásicos del género *Grass* (1925) y *Chang* (1927)–, sino porque esa gran obra maestra del fantastique que es *King Kong* reelabora consciente y deliberadamente algunos temas y motivos de este otro género. Como muy bien ha mostrado Fatimah Tobing Rony, «*King Kong*, consideraba una película fantástica y de terror, está de hecho construida según el esquema de los films de expediciones» a la sazón todavía muy en boga. Más aún, el auténtico y reconocido modelo para sus autores sería la expedición científica y cinematográfica acometida en 1926 por William Douglas Burden, a instancias del American Museum of Natural History, para filmar al

Mujer león
Lychosthones (1557), p 447





Júpiter convierte al Lycaón en lobo
Ovidio (1805), est. 10

Jonás es devorado por la ballena
Lozano (1778), p. 165



dragón de Komodo en una lejana e ignota isla de las Indias Orientales. Incluso las desventuras de Kong en Nueva York se inspiraron, según confesión del propio Cooper, en la aciaga suerte de una pareja de dragones de Komodo importados por Burden al zoo del Bronx y «a la postre muertos por causa de la civilización». Pero, en su resultado final, en su comparecencia en las pantallas, el gran simio poco o nada tiene que ver con el reptil que le sirvió de modelo. Antes bien, y como numerosos autores han señalado hasta la saciedad, King Kong es ostensiblemente antropomorfizado por sus creadores, hasta el punto de ser «exhibido en el escenario de un teatro, atado con cadenas de acero y en postura de crucifixión, cuya connotación martiriológica es muy obvia» (Román Gubern).

Kong remite así antes al Otro de la etnografía que a una curiosidad cualquiera de la naturaleza, como pudiera haber sido el fascinante dragón de Komodo que Burden buscara aclimatar al zoo de Bronx para devenir en espectáculo natural al alcance de los ciudadanos de la gran metrópoli. A lo que propiamente remite Kong es a las frecuentes exhibiciones humanas en las exposiciones etnográficas, como fuera el caso del malogrado Ota Benga, importado de la jungla congoleña por misioneros y científicos para ser exhibido en la Exposición Universal de San Luis de 1904 y, luego, finalizado el magno evento, en ese mismo zoo del Bronx

El demonio Buer
Collin de Plancy (1863), p. 123



neoyorquino que alojara al dragón de Komodo y hubiera podido también alojar a King Kong si su rebeldía no le hubiese hecho morir acribillado por la más pujante tecnología bélica del momento. En ese sentido, *King Kong* no sólo juega –en su primer segmento– con la tensión entre los cultos y modernos visitantes metropolitanos, *nosotros*, y ese *Otro* primitivo y ciertamente impuro, y por ello mismo peligroso, que representan los indígenas de la isla a la que arriban los expedicionarios, Otro para el cual todos los estereotipos del más rancio y convencional discurso etnográfico servirían sin reparo. Pero transgrediendo la muralla que divide la isla en dos mundos completa y perfectamente fracturados, los expedicionarios se ven confrontados –y nos confrontan a nosotros, espectadores– con un Otro todavía más monstruoso.

La muralla, como escribió Gubern, separa ciertamente «el mundo fantástico del inconsciente y de nuestros fantasmas íntimos y alucinantes y el mundo consciente de lo real y cotidiano, finalmente confundidos ambos por la transgresión del gorila en su itinerario desesperado que le hace abandonar los arcanos del *más allá* para convertir el *más acá* en aquelarre onírico», pero además introduce de manera explícita un elemento profundamente transgresor en la sociedad norteamericana del momento como es el fantasma del sexo interracial. La atracción que siente por la bella y rubia Ann el monstruoso Kong, híbrida figura de simio antropomorfizado, bestia con perfiles y rasgos humanos, no puede así sino evocar y amenazar el tabú de la miscegenación. De este modo, la película se erige en un complejo discurso de corte etnográfico que trasciende con mucho las fronteras del *fantastique* y las virtualidades de una lectura puramente psicoanalítica para hablarnos de monstruos mucho más mundanos –y, por ello mismo, acaso más inquietantes– que aquéllos a los que una cierta tradición del género nos tenía acostumbrados. Modelado sobre los esquemas del cine etnográfico, *King Kong* asume plenamente este bajage para, desde Hollywood y las espectaculares convenciones de un cine de consumo popular, hacer suyo un particular discurso sobre otros pueblos y otras culturas todavía incapaces –en las postrimerías de la era colonial– de articular su propio discurso fílmico, de hallar una fórmula de auto-representación icónica en los resquicios del tejido cultural del prepotente Occidente Blanco.

Pero si Occidente tiene sus monstruos y Hollywood ha contribuido en la amplia medida de sus posibilidades a potenciar y perpetuar tal discurso, llegará un día en el que ese Otro largamente silenciado –o, cuando menos, nunca escuchado– que encarnan las hasta entonces consideradas culturas irremisiblemente

Cacodaemonis
Aldrovandi (1642), p 364



exóticas alce su voz y filme sus propias imágenes para vehicular un discurso de distinto signo. La historia de Godzilla, el popular monstruo protagonista de una veintena larga de films japoneses repartidos a lo largo de casi cuatro décadas, constituye en ese sentido un caso paradigmático para estudiar y comprender las profundas modulaciones que la mirada cinematográfica ha venido introduciendo en materia teratológica.

Los orígenes de Godzilla son probablemente bien conocidos, pero resulta inevitable evocarlos una vez más aquí dada su relevancia. Concebida por el productor ejecutivo de los grandes estudios Toho, Tomoyuki Tanaka, en 1954, la película se inspiraba abiertamente en el film norteamericano *El monstruo de tiempos remotos (The Beast from 20.000 Fathoms,* Eugène Lourié, 1953), pero también en el propio *King Kong*, redistribuido a escala internacional en 1952. Hábilmente precedida por una serialización radiofónica, de la que los rugidos del monstruo como telón de fondo de unos sobrios títulos de crédito no son sino un evidente eco, *Godzilla / Japón bajo el terror del monstruo* (*Gojira*, Ishiro Honda, 1954) se estrenaría con gran éxito en Japón en noviembre de 1954, siendo vista en pocos meses por más de diez millones de espectadores tan sólo en aquel país. Tan fulminante sería el éxito que, desde Hollywood, el productor Joseph E. Levine acometería de inmediato una peculiar adaptación para el mercado internacional donde el original Gojira (nombre derivado de los vocablos japoneses para gorila, *gorira*, y ballena, *kojira*) se convertiría caprichosamente en Godzilla.

Godzilla –como, de hecho, sería ya conocido en todo el mundo– venía, pues, a inscribirse en el ciclo de monstruos nucleares que el film de Lourié había puesto en boga y que el cine norteamericano explotaría hasta la saciedad en la década de los cincuenta: *La Humanidad en peligro* (*Them!*, Gordon Douglas, 1954), *Tarantula* (Jack Arnold, 1955) o incluso *El increíble hombre menguante* (*The Incredible Shrinking Man*, Jack Arnold, 1957), entre otras muchas variaciones sobre el mismo tema. Sin embargo, su perspectiva había de ser necesariamente otra: Japón salía entonces de la ocupación norteamericana (1945-1952), pero ni la memoria de la bomba atómica era suficientemente lejana ni las sucesivas explosiones de bombas de hidrógeno a partir de noviembre de 1952 en distintos parajes del Pacífico (no muy lejos, en suma, de Japón) contribuían precisamente a sellar este traumático capítulo de la reciente historia nipona. Gojira / Godzilla emergerá ciertamente como un monstruo radiactivo más, como un monstruo que no reniega siquiera de su filiación hollywoodiense, pero que en tan particulares circunstancias socio-políticas terminará por convertirse en el símbolo del

Hombre elefante
Lycosthenes (1557)



La sirena seductora
Della Mole (1719), p 134





Cadmio y Hermoina convertidos en serpientes
Ovidio (1732), v. 1, p 134



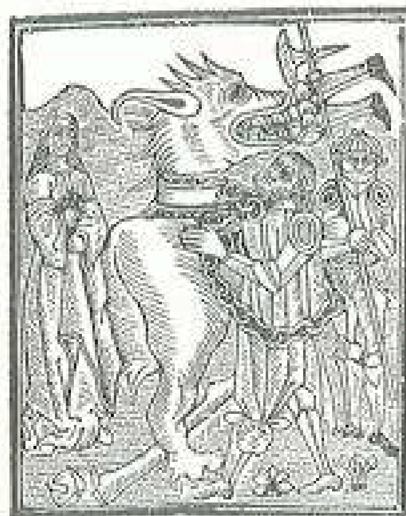
La visión de Daniel
Holbein (1543), est. 83

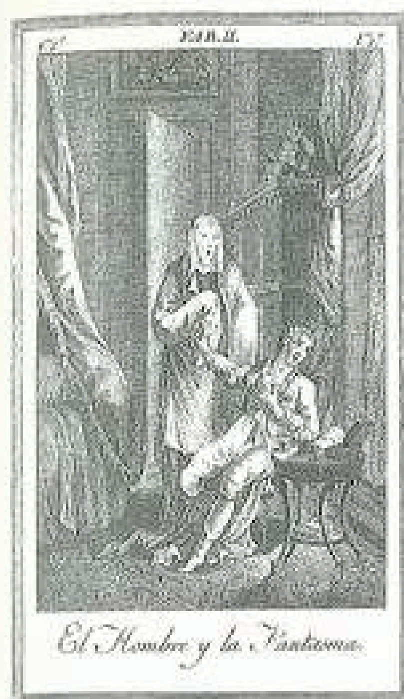
destino de toda una nación, en un héroe trágico con el que a la postre se identificarán millones de japoneses.

Las metamorfosis de Gojira / Godzilla son así sumamente esclarecedoras. El monstruo emergido del subsuelo, del fondo de los mares de Japón, como resultado de las recientes explosiones nucleares experimentaría –de secuela en secuela– una progresiva humanización, tanto en su figura de látex como, sobre todo, en el diseño de los ojos, paralelamente a su conversión en un bondadoso aliado de la Humanidad a partir de *Ghidorah, Sandai Kaiju Chikyu Saidai no Kessen* [Ghidorah, el monstruo de las tres cabezas] (Ishiro Honda, 1965). Fruto probablemente de la rivalidad de los films de monstruos acometidos por el otro gran estudio japonés, Daiei, así como de las cambiantes circunstancias políticas internacionales (en 1963, cuando Japón salía ya de su aislamiento y postración económica de postguerra, se había firmado un primer Tratado de Limitación de Pruebas Nucleares), la serie de Godzilla abandonará sus planteamientos originales para enfrentar a su protagonista a innumerables y amenazadores monstruos, convirtiéndolo en un ídolo del público infantil y en un vehículo de nuevos y políticamente correctos mensajes. Los habituales finales abiertos de buen número de films de la serie, anticipando un seguro retorno del monstruo, se trocarán en inequívocas celebraciones de su alianza con una Humanidad enfrentada a otros peligros: *Gojira tai Hedora* [Godzilla contra el monstruo de la polución] (Yoshimitsu Benno, 1971) es emblemático en ese sentido.

Antes de que eso sucediera y Gojira / Godzilla se convirtiera en un inocente icono susceptible de múltiples y caprichosas relecturas en el seno de la creciente estandarización de la industria cinematográfica japonesa, el monstruo original puesto en circulación por la Toho en 1954 había tenido mucho de exorcismo colectivo. Porque, como muy bien ha escrito David J. Skal, «lejos de haber sido simplemente causado por la bomba, Godzilla era, en esencia, la bomba, el subproducto popular de la única cultura que había experimentado en forma directa el poder del átomo desencadenado. Pero para iniciar el proceso de curación se hacía, antes que nada, necesario nombrar al trauma, darle un rostro, aunque fuera el de un imaginario saurio prehistórico que de algún modo habría 'despertado' las pruebas atómicas. Godzilla podría así haber servido a los japoneses para adaptarse a los efectos de la terrible realidad de Hiroshima y Nagasaki en virtud de un proceso de de-sensibilización: repetido una y otra vez a lo largo del film y de sus múltiples secuelas, el horrible espectáculo de la destrucción de las ciudades japonesas terminaría por ser más fácil de asumir». Pero *Godzilla*

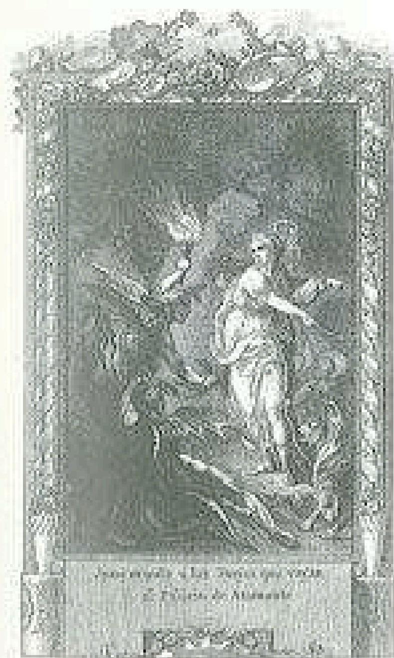
El Cancerbero fue sacado del infierno
Villena (1499), fol. X





El hombre y el fantasma
Samaniego (1804), v.2, p. 116-117

Juno da órdenes a las Furias
Ovidio (1805), lám. 44



hace, en realidad, mucho más que eso y a través del suicidio del Dr. Serizawa, embargado por la culpa y el remordimiento de haber descubierto un arma mortífera (que destruirá al utilizarla contra el monstruo y librar a la Humanidad de ambas amenazas), la película emplaza su discurso en un muy concreto nivel de comparaciones entre la ética y la responsabilidad de agresores y agredidos, esto es, entre los Estados Unidos y Japón.

Rodado en un sombrío blanco y negro, el *Godzilla* original de 1954 genera en efecto todo su horror a partir del explícito realismo de su presentación y las detalladas referencias a sucesos bien conocidos por todos los espectadores. No sólo la dramática experiencia de Hiroshima y Nagasaki es explícitamente evocada por alguno de los protagonistas, sino que incluso el incidente de la contaminación de los tripulantes del pesquero Fukuryu Maru [Dragón Afortunado] en marzo de 1953 por efecto de una prueba de la Bomba de Hidrógeno llevada a cabo por el ejército de los Estados Unidos cerca de las islas Marshall encuentra su eco en el film. Y, en todo caso, lo que éste nos presenta no es sino el desgarrado espectáculo de la destrucción masiva de un aterrorizado Japón, la acumulación de innumerables cadáveres en sus calles o el vasto contingente de heridos en sus desbordados hospitales. Antes que el espectáculo que retrospectivamente creemos reconocer en *Godzilla*, o que contemporáneamente otros quisieran ver en otras latitudes, para los japoneses la película era fundamentalmente una elegía trágica a cuya condición ni siquiera ahora podemos sustraernos al visionarla desde una mínima sensibilidad histórica.

Los avatares de la versión internacional del film auspiciada por Levine y Embassy Pictures pueden dar la justa medida de esta dimensión trágica, así como de la vena anti-norteamericana del Godzilla primigenio. En efecto, Hollywood no sólo re-tituló como *Godzilla, King of the Monsters* el *Gojira* original, sino que cortó más de treinta incómodos minutos e incorporó –mediante el rodaje de algunas imágenes adicionales– la figura de un periodista norteamericano, convertido así en protagonista con cuyo punto de vista se invitaba a identificarse a la audiencia. Pero, además, las explícitas referencias a la Segunda Guerra Mundial, Hiroshima y Nagasaki, o al incidente del Fukuryu Maru, desaparecerían por completo en esta versión manipulada, así como secuencias tan emblemáticas como la del himno infantil por la paz o el diagnóstico de la irremediable contaminación radiactiva de una inocente niña. Tal práctica censora ante la opinión pública local e internacional, privada hasta mediados de los años ochenta del conocimiento del *Gojira* original, apenas si logra enmascarar el profundo conflic-



Brujas y vestias
Picart (1732)

to ideológico e intercultural que una –aparentemente– modesta serie de films de monstruos encubre. Como ha apuntado certeramente Chon Noriega en su ya clásico estudio sobre el tema, Godzilla es así, desde esta perspectiva, y aun cuando el linaje genérico y hasta el capcioso subtítulo de su versión norteamericana pretendan otra cosa, el anti-Kong, el reverso del discurso que el emblemático film de Cooper y Schoedsack vehiculaba de forma consciente o inconsciente.

La parada de los monstruos cerraba así su ciclo. Inevitablemente, las perspectivas enfrentadas de *King Kong* y *Godzilla* habrían de comparecer antes o después en las propias pantallas y de este modo sería el propio Honda quien rodara, en 1962 y ya en color, *King Kong contra Godzilla* (*Kingu Kongu tai Gojira*), no en vano definida por los especialistas como «una fascinante representación de las relaciones norteamericano-japonesas en el marco de la cultura popular». Cerrando prácticamente el primer y más agónico segmento de la serie, esta singular película no sólo hace gala de un –hasta entonces– bastante atípico sentido del humor, sino que una vez más será objeto de una versión hollywoodiense, trufada de cortes e insertos, pero sobre todo alterada en su concepción misma al modificar el final original para hacer impúdicamente que King Kong resulte vencedor en los centenares de copias distribuidas a escala internacional. Nada raro, obviamente, a estas alturas, cuando debería resultar meridianamente claro aquello que enunciábamos al principio de este texto a propósito del discurso teratológico del Séptimo Arte y que se resume, a la postre, en una sencilla convicción: es de nosotros, y no de otra cosa, de lo que hablan las populares películas de monstruos. Por eso, quizás, nos inquietan y nos interesan tanto...

Bibliografía

Buehrer, Beverley B.: *Japanese Film. A Filmography and Commentary, 1921-1989*, Jefferson/Londres: Macfarland & Company, 1990.

Carroll, Noël: *The Philosophy of Horror*, Nueva York: Routledge, 1990.

Gubern, Román: *Homenaje a King Kong*, Barcelona: Tusquets Editor, 1974.

Hardy, Phil (ed.): *Science Fiction. The Aurum Film Encyclopedia*, Londres: Aurum Press, 1984.

Henriksen, Margot A.: *Dr. Strangelove's America. Society and Culture in the Atomic Age*, Berkeley/Los Angeles/Londres: University of California Press, 1997.



Monstruo nacido de león y hombre con cola
Delvay (1863), tab. IV

HOLLINGS, Ken: «Gojira mon amour», *Sight and Sound*, vol. 8, nº 7 (julio de 1998).

MIRMAN, Gregg, «Cinematic Nature: Hollywood Technology, Popular Culture, and the American Museum of the Natural History», *Isis*, vol. 84, nº 4 (1994), pp. 637-661.

NEWMAN, Kim: *Millenium Movies. End of the World Cinema*, Londres: Titan Books, 1999), pp. 87-88.

NORIEGA, Chon: «Godzilla and the Japanese Nightmare: When *Them!* is U.S.», *Cinema Journal*, vol. 27, nº 1 (otoño de 1987), pp. 63-66.

SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente: «Despedazar un cuerpo. Fantasías de terror», en *Una cultura de la fragmentación. Pastiche, relato y cuerpo en el cine y la televisión*, Valencia: Filmoteca de la Generalitat, 1995, pp. 139-214.

RICHIE, Donald: «Mono no aware': Hiroshima in Film» en Robert HUGHES (ed.), *Film. Book 2: Films of Peace and War*, Nueva York: Grove Press, 1962.

RONY, Fatimah Tobing: *The Third Eye. Race, Cinema, and Ethnographic Spectacle*, Durham/Londres: Duke University Press, 1996.

ROSEN, David N.: «Racem, Sex and Rebellion», *Jump Cut*, nº 6, (1975), pp. 8-10.

SKAL, David J.: *Screams of Reason. Mad Science and Modern Culture*, Nueva York/Londres: W.W. Norton, 1998.

SNEAD, James: «Spectatorship and Capture in *King Kong*: The Guilty Look», *Critical Quarterly*, vol. 33, nº 1 (1991), pp. 53-69.

TUDOR, Andrew: *Monsters and Mad Scientists. A Cultural History of the Horror Movie*, Oxford: Basil Blackwell, 1989.



Dragón fantástico
Veneziano, (s.a.)



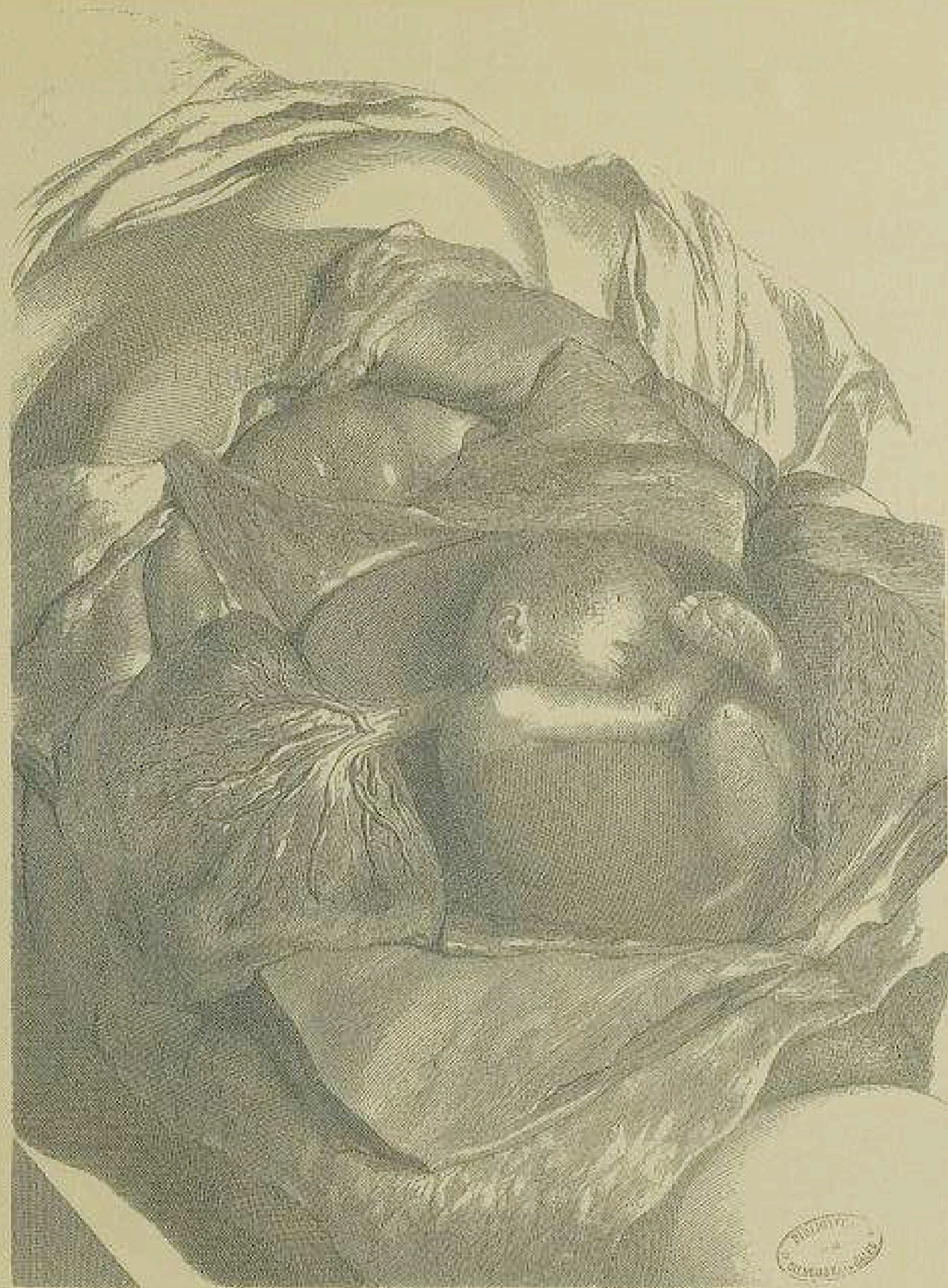
Javier Moscoso

Universidad de Murcia

«Mucho le ha ocurrido al concepto de signo al pasar del lenguaje del médico a la expresión deliberada, consciente y sobreentendida de la evidencia»

Ian Hacking, *El surgimiento de la probabilidad*, Barcelona, 1995, p. 66

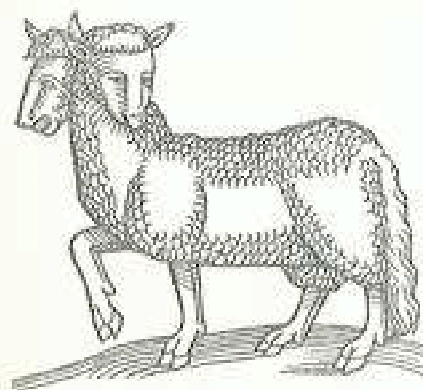
Entre los signos del caos y la evidencia de la vida



Disección de una mujer embarazada
Bidloo (1685), tab 56

El equivalente del caos, una noción perfectamente extraña en la modernidad, es la desviación, el desorden natural o moral, la perversión ética o política, el salto de la naturaleza, el *éclat de la nature*. Al menos hasta el siglo XVIII, los fenómenos físicos no se encuentran más o menos determinados, sino que son más o menos naturales. Por eso se los clasifica, a partir del libro III de la *Summa contra gentiles*, en naturales, en preternaturales y sobrenaturales. En este contexto sólo nos interesan los segundos: el dominio de los *mirabilia*, de los signos, de las singularidades y de los accidentes de los que Aristóteles había negado la posibilidad de una ciencia en el libro VI de su *Metafísica*.

Oveja de dos cabezas
Lycosthenes (1557), p 138

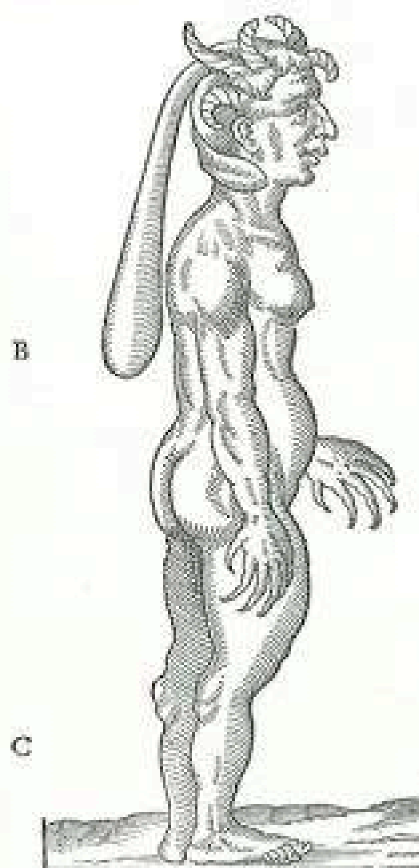


Muchas personas suelen representarse las cosas más dispares y también disparatadas cuando se les menciona la palabra con la que el mundo moderno se refiere a estas singularidades; como si la palabra «monstruo», –literalmente: signo–, pudiera estar ella misma estigmatizada en la modernidad por los referentes cinematográficos del siglo XX; como si Pomponazzi, Cardano o della Porta –tres de los grandes filósofos de lo preternatural del mundo moderno– no hubieran existido nunca. Esta palabra, sin embargo, no se refiere en absoluto a seres imaginarios, sino a cualquier signo de un desorden natural, moral o social. Son estas singularidades las que forman el contenido mismo de la ciencia baja de la que habla Hacking en *El surgimiento de la probabilidad*, de la ciencia de la excepción que floreció en Europa durante el siglo XVI, son los elementos de esa Academia imaginaria, ideada por Leibniz, que comprendería el estudio de «todo tipo de maravillas ópticas, de animales raros e infrequentes, de meteoritos y cometas», es

decir, de todo aquello que podía subvertir la cuidadosa regularidad de los efectos y sus causas.

Para medir la progresiva centralidad de esta ciencia baja hace falta recordar que el número de artículos publicados en las comunicaciones científicas de las academias y sociedades europeas relativos a fenómenos preternaturales y extraordinarios se cuentan por los cientos y superan en número a los que versan, por ejemplo, sobre astronomía o sobre óptica. Fue durante el mundo moderno cuando el estudio y la comprensión de la deformidad física experimentó un conjunto de transformaciones esenciales que habrían de desembocar en una reestructuración general de la ciencia teratológica a comienzos del siglo XIX. Lo mismo que sucedió con otros muchos aspectos de la realidad natural, los monstruos fueron definidos y clasificados según criterios regulares y principios etiológicos supuestamente objetivos.

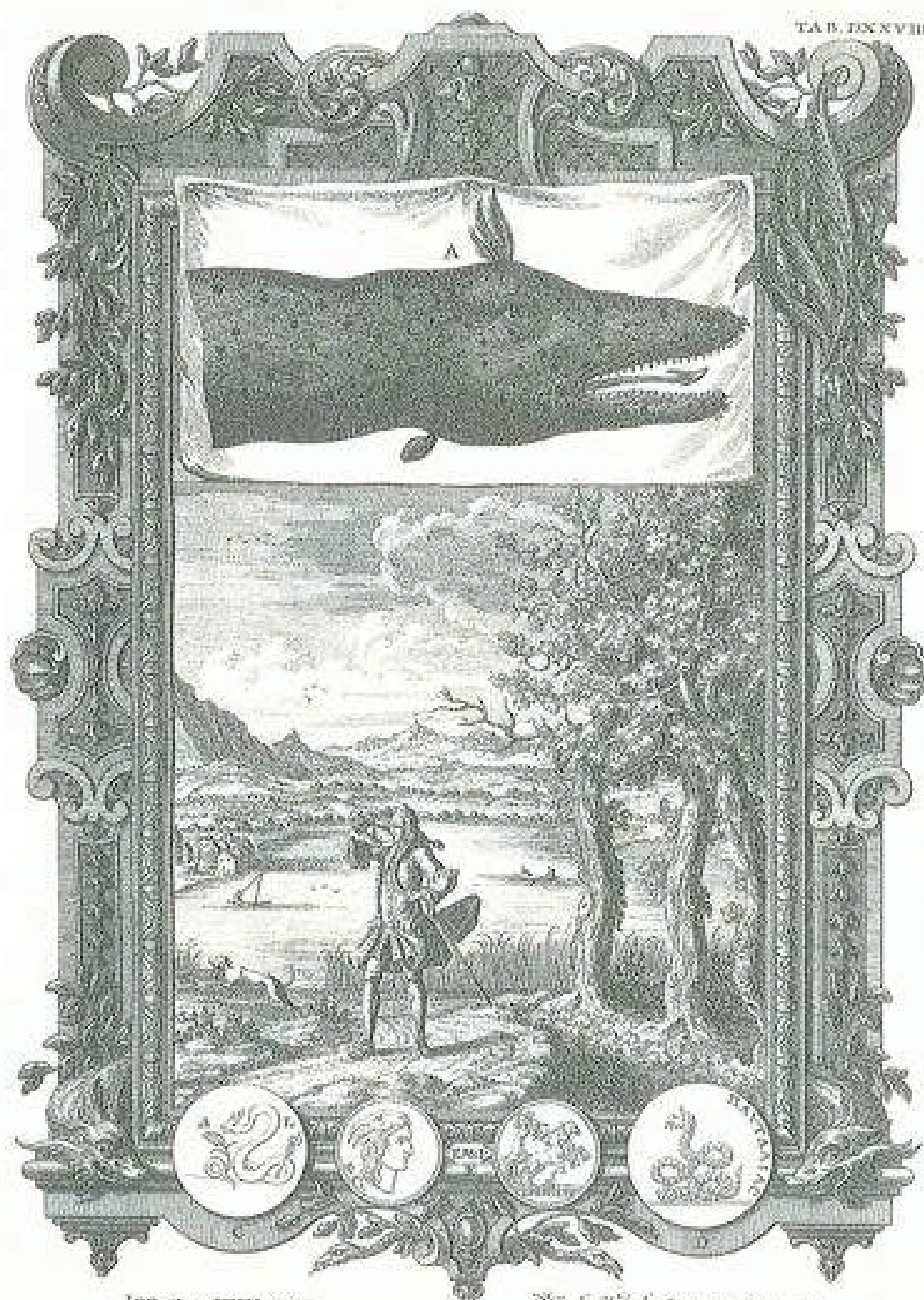
Monstruo con cresta y rodillas invertidas. *Paré (1594), p. 721*



Desde esta perspectiva, bien podríamos rastrear el gran debate taxonómico que se extiende desde el bestiario y la enciclopedia medieval hasta las grandes obras de clasificación de malformaciones de principios del siglo XIX. También podríamos describir el nacimiento de la teratología en términos de ordenación progresiva desde lo prenormal a lo normal, desde la historia como colección indiscriminada de singularidades hasta el sistema como exposición e integración metódica, desde el gran compendio de Ulysses Aldrovandi publicado en 1642 hasta la clasificación sistemática de anomalías de la generación acometida por Geoffroy Saint-Hilaire en 1836.

Pero nuestro interés no radica en este caso en mostrar el nacimiento de la teratología o de la anatomía patológica. No es de la domesticación del azar de lo que estamos hablando, sino de la constitución de la norma a partir del caso desviado. Más aún, estamos hablando de la constitución de la vida a partir de instancias patológicas, de cadáveres y cuerpos desorganizados. Al menos en este caso, no nos interesan los monstruos como signos, sino que queremos presentarlos como evidencias. ¿Pero evidencias de qué? Evidencias de la vida, por supuesto. Aunque no de una vida reducida a razones mecánicas o, parafraseando a Leibniz, inteligibles, sino de la vitalidad más baja que se muestra en el cuerpo desorganizado, en el miembro mutilado, en los *disjecta membra*, en esa materia desorganizada de la que escribió Robert Boyle que ya no podía ser católica.

Durante el mundo moderno los monstruos forman parte de un conjunto de hechos naturales o de casos experimentales que se presentan como ejemplos en contrario de la reducción de la biología a la física o de la vida a la organización.

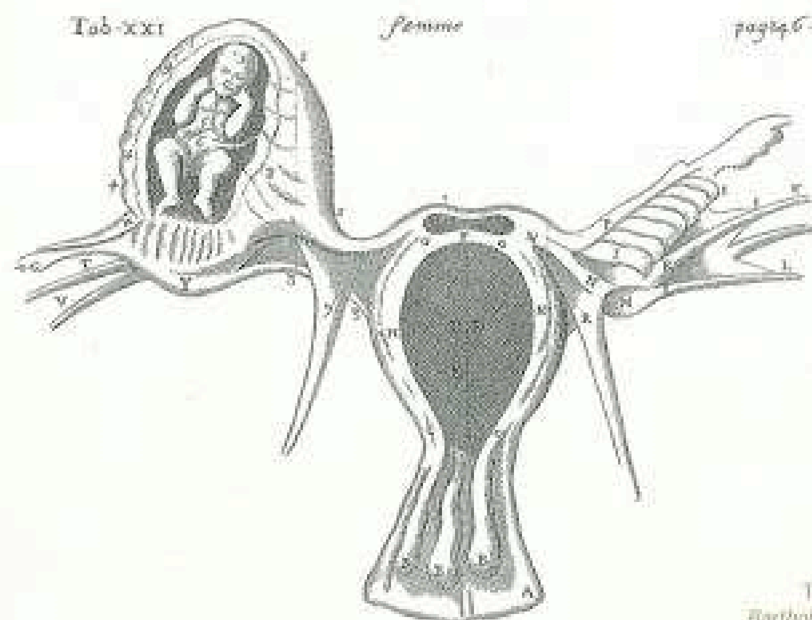


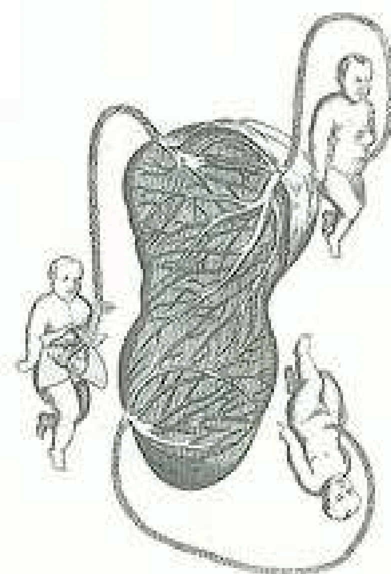
Un hombre caza a un dragón.
Scheuzer (1731-25), III, p. 708.

Su presencia se une a la de otros muchos fenómenos de hibridación, de regeneración de partes perdidas, o de movimiento involuntario que hacia la mitad del siglo XVIII parecían reclamar una separación entre lo viviente y lo no viviente, entre lo animado y lo inanimado, que no dependiera tan sólo de la organización o la estructura anatómica. La reducción de la fisiología a la anatomía, de la función a la estructura o del viviente a la máquina parecía haber tocado fondo. Ya sea que hablemos de investigaciones embriológicas o fisiológicas, la desviación natural o experimental servía para desvelar un conjunto de fuerzas vitales que escapaban a la mera organización de los miembros. Se hablaba entonces de una substancia imponderable, de un fluido sutil, de una fuerza vegetativa, de una naturaleza plástica, de un nisus formativo, de una *vis insita,* de una inteligencia rectriz, de una fuerza u orgasmo vital, de una *vie en-bas* que apareció durante el mundo moderno como el reducto más primitivo y originario de lo viviente, como aquella facultad que tenían en común los organismos por oposición a las capacidades de la materia indeferenciada y bruta.

Es importante entender que con anterioridad a la obra de Lamarck y Treviranus, a comienzos del siglo XIX, la vida se equipara y se confunde con el orden anatómico, con la disposición estructural de las partes. Hacia 1700 la mayor parte de las explicaciones de la función vital habían quedado reducidas a

Embarazo extrauterino
Graaf (1701), tab XXI





Trillizos y placenta
Bartholin (1684), p 276

mecanismos de corpúsculos o a las interacciones de materia y movimiento. No es que la vida se entendiera en términos de automatismo, sino que era indistinguible de una estructura anatómica gobernada por leyes exclusivamente mecánicas. Salvo que pequemos de anacronismo, no tenemos nada parecido a la vida antes del siglo XIX. Para desarrollar nuestro tema tan sólo nos queda el orden y, sobre todo, el orden anatómico como única expresión y signo de vitalidad. Pero disponemos también de una historia preternatural, de una colección de singularidades, de objetos y acontecimientos que aun encontrándose *praeter naturam*, más allá de la naturaleza, van a adquirir durante la Ilustración una progresiva centralidad social y cognitiva.

En primer lugar, el estudio de la desviación parecía imprescindible para la comprensión de la norma. El cuerpo informe, deforme, descomunal, desproporcionado o excesivo, podía servir, por ejemplo, para localizar el paso de la sangre a través del foramen oval, o para concluir que, dado el número de fetos desarrollados sin boca o sin cabeza, la nutrición fetal no podía tener lugar a través de la ingestión de líquido amniótico. Muchas comunicaciones académicas publicadas durante las primeras décadas del siglo XVIII sirvieron para probar la imposibilidad de la superfetación o para determinar cómo operaba la comunicación sanguínea, o supuestamente nerviosa, entre la madre y el feto, o para distinguir las partes de la placenta del corion, o para examinar cuestiones aún más intrincadas relativas a los misterios de la generación, a la regeneración de tejidos, o a los fenómenos de osificación. Los primeros estudios sobre regeneración de huesos, de Duhamel du Morceau, explicaban por ejemplo la formación espontánea de materia ósea a partir de la ligazón de estructuras en monstruos dobles. Todas las investigaciones experimentales sobre regeneración de miembros amputados que se produjeron en Europa entre 1712 y 1769 acabaron, de una manera o de otra, con la producción deliberada de deformidades o con la multiplicación de los miembros seccionados. También los estudios sobre anatomía cerebral se vieron contestados por la presencia de crecimiento e irritibilidad en monstruos acéfalos o en animales o en hombres decapitados. Se argumentaba, contra Descartes, que se podían tener sensaciones sin conciencia y, contra el sentido común, que a los ojos de la nueva fisiología la muerte no era más que una forma de ser de la materia.

Por supuesto que las comunicaciones teratológicas no incluyeron reglas metodológicas para la reproducción de estos fenómenos. Hasta el surgimiento de la teratogénesis experimental en la obra de Camile Dareste, ya en el siglo XIX, no hay investigaciones sistemáticas sobre la producción artificial de malformaciones.

Sobregrávida
Aldrovandi (1599-1668), XI, p 52



Pero la imposibilidad técnica de replicar grandes patologías anatómicas no impidió que la Ilustración entendiera los monstruos como experimentos de la naturaleza y los describiera con la misma estructura narrativa que rodeaba cualquier otra práctica experimental. Después de todo, el experimento no es tanto una manipulación controlada cuanto una experiencia pública. No es lo contrario de la observación, sino de la experiencia privada y del conocimiento secreto.

En el caso además de los fenómenos preternaturales, el reconocimiento tanto de su existencia como de su monstruosidad involucraba la puesta en escena de una comunidad testimonial desconocida hasta la fecha. Si exceptuamos los milagros y los juicios civiles, los monstruos son los primeros fenómenos públicamente atestiguados en sesiones académicas y los primeros materiales con los que se edifican las llamadas ciencias baconianas. No es por casualidad que, en este contexto de construcción social de evidencias, las comunicaciones teratológicas de las academias científicas no comenzaran nunca con la descripción de los hechos, sino con la descripción de los testigos. Lo que se certifica y se consensúa mediante la comparecencia de notables, o en las sociedades científicas, sobrepasa la esfera misma de las apariencias desveladas. Para el anatomista tanto como para el grabador que realiza las planchas es difícil exagerar la importancia de la representación iconográfica que acompaña la descripción verbal del caso considerado. Se trata en ambos casos no tanto de representar bien lo que se ha visto cuanto, muy al contrario, en ser capaz de ver bien lo que ha de representarse.

Y lo que se ve en el individuo deforme es justamente lo que en principio resultaría en él más invisible. El monstruo que se contempla o que se disecciona no está presente en tanto que monstruo, sino en tanto que representación icónica del organismo normal al que sirve de modelo. Nos equivocaríamos si quisiéramos ver en la proliferación de material teratológico durante el mundo moderno los elementos con los que construir una historia de lo patológico. Quien certifica la viabilidad orgánica del ser contradictorio ve mucho más en el cuerpo malformado que la excepción que confirma la regla. Lo que tiene delante es precisamente la instanciación de una norma que el monstruo no sirve para confirmar, sino para desvelar, para descubrir, y sobre todo, para consensuar.

En segundo lugar, difícilmente podría contarse la historia de la teratología en el mundo moderno como un proceso progresivo de normalización o de domesticación de la diferencia. Tanto menos cuanto que aquello que precisamente sorprende y asusta en la contemplación del portento no es su deformidad sino, curiosamente, la perfección de su estructura anatómica. Lo que se retrata es la



Siamés monocéfalo
Liceti (1668), p 309

Caída de los gigantes
Ovidio (1732), p. 10



Mujer peluda
Aldrovandi (1599-1668), XI, p. 20

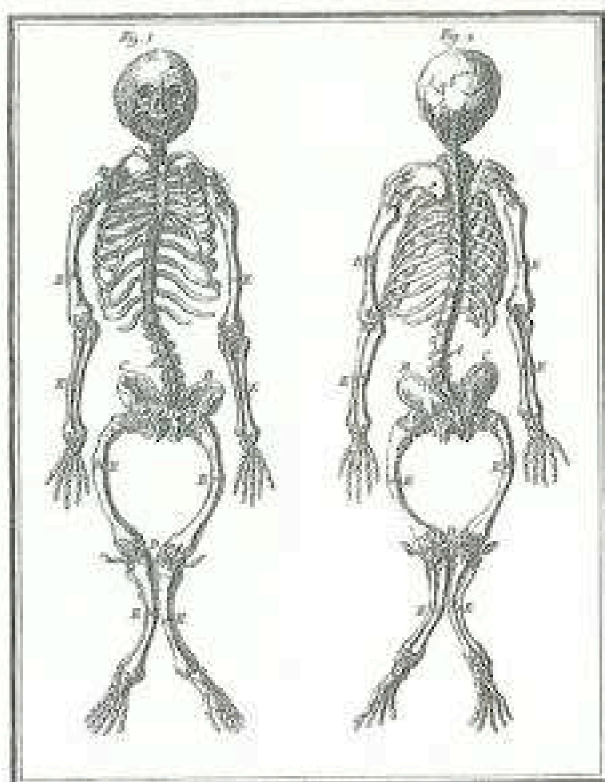


adaptación del viviente a la condición morfológica que posibilita su sobrevivencia. Eso explica suficientemente porque todos los monstruos, incluso aquellos que han nacido muertos, se representan vivos durante el conjunto del siglo XVIII. Por primera vez la vida aparece retratada, literal y figuradamente, en términos de función y no simplemente de estructura. El individuo deforme posee su propio equilibrio geométrico y su propia funcionalidad que reorganiza la desviación y hace posible la vida. Si el monstruo sigue atrayendo la mirada en el mundo moderno ya no es como signo y efecto de una conducta contra natura. Lo que escandaliza ahora es su carácter armónico; no lo que tiene de desviación, de alteridad, sino lo que posee en común con el organismo normal que lo juzga: Así, escribe por ejemplo el anatomista Duverney:

> «[...] Desde la piel a las entrañas, todo en los monstruos es de un diseño conducido por la inteligencia libre a la hora de determinar su fin, todopoderosa en la ejecución, y siempre sabia y correcta en los medios que utiliza»

Me gustaría concluir con algunas consideraciones generales. En primer lugar, la historia de la desviación orgánica es inseparable del nacimiento de la biología. El reconocimiento de la viabilidad orgánica en individuos literalmente «desorga-

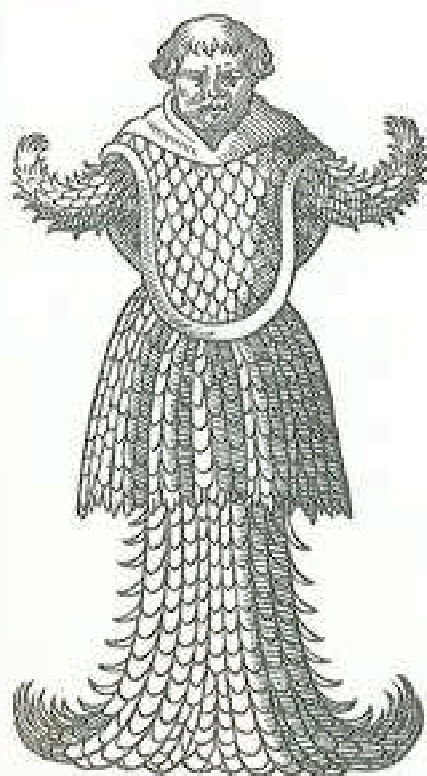
Esqueleto de raquítico
Buffon (1760), lám 1



nizados» atraviesa la historia de las ciencias de la vida desde el argumento del designio y la invocación de la divina providencia hasta la mucho menos sacra lucha darwiniana por la supervivencia. La diferencia de perspectiva entre las aproximaciones teleológicas a los estudios anatómicos y la noción teratológica de adaptación imperfecta es un elemento notable en el desarrollo de la biología. Por una parte, lo que encontramos es que la función determina la estructura. Por la otra que es la organización anatómica la que, en el caso de los monstruos, conforma el modo de vida. Quizá merezca la pena recordar en este contexto que sobre esta última oposición entre estructura y función se levantan los grandes debates entre la teleología de Cuvier y la ciencia de la organización de Geoffroy Saint-Hilaire en las albores de la biología, así como las nociones clásicas del trasformismo lamarckiano. No por casualidad, una de las primeras leyes de la nueva ciencia de la vida, la ley de Etienne Serres de la interrupción del desarrollo, según la cual todo animal recorre durante su proceso de formación las formas de los animales inferiores, surgió en 1821 como una generalización a partir de estudios de grandes malformaciones anatómicas.

En lo que respecta, sin embargo, al tema más general de la relación entre orden y desorden, norma y desviación, quizá nuestras pocas reflexiones deberían bastar para problematizar y discutir una lectura demasiado estrecha de los procesos de normalización que tuvieron lugar durante los primeros decenios del siglo XIX. Tiene razón el filósofo Ian Hacking cuando explica cómo el azar aportaba orden al caos, de la misma manera que la desviación otorga legitimidad a la norma y sirve en última instancia para garantizar la aplicación de la ley. Pero hay que añadir también que del estudio sistemático de la desviación no se sigue necesariamente ninguna domesticación de los casos desviados, de la misma manera que tampoco se sigue de la ciencia normal, y muy a pesar de Thomas S. Kuhn, la aparición necesaria de anomalías. La imagen de Laplace trabajando a un tiempo en su mecánica celeste y en la teoría analítica de las probabilidades es lo suficientemente explícita como para trasportarla al conjunto de una época que descubrió al mismo tiempo el azar y la necesidad. Lo problemático, sin embargo, sigue siendo la relación entre ambos términos y no sólo cómo llegaron a aparecer simultáneamente a principios del siglo XIX. Es sugerente entender que Xavier Bichat escribió sus investigaciones fisiológicas sobre la vida a partir de datos obtenidos en la disección de cadáveres, de la misma manera que el filósofo John Locke había desarrollado los capítulos relativos a la inteligencia, en el *Ensayo sobre el entendimiento humano*, a partir del estudio de idiotas y de locos. Ya sea que hablemos de biología o de psiquiatría, ya sea que clasifiquemos organismos o enfermedades o vicios naturales o sociales, ya sea que escribamos una fisiología del organismo, o como Saint-Simon, una fisiología del Estado, la relación entre lo normal y lo patológico, entre el orden y el caos nunca ha podido resolverse, en todos los casos, por la mera aplicación de una norma.

Monstruo monacal
Paré (1594), p. 750



BIBLIOGRAFÍA

PARK, K. y DASTON, L.: *Wonders and the Order of Nature*, Nueva York: Zone Books, 1998.

HACKING, Ian: *La domesticación del azar*, Barcelona: Gedisa, 1995.

HACKING, Ian: *El surgimiento de la probabilidad*, Barcelona: Gedisa, 1995.

MOSCOSO, J.: «Monsters as evidence. The uses of the abnormal body during the early 18th century», *Journal of History of Biology*, 31, (1998): 355-382.

CANGUILHEM, G.: *The Normal and the Pathological*, New York: Zone Books, 1991.



Este catálogo se acabó de imprimir en
Algete el día 17 de marzo de 2000.
Ha sido editado con motivo de la
exposición *Monstruos y seres
imaginarios en la Biblioteca
Nacional*.